

فنِ شاعری

(بُوطِیقا)



عزیز زامر

Mir Zaheer Abass Rustmani
03072128068



فنِ شاعری

فنِ شاعری

(بوطیقاً)

از

اسطو

مترجم

عسیر احمد



انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی



Mir Zaheer Abass Rustmani
03072128068

سلسلہ مطبوعات انجمن ترقی اردو (ہند) ۵۸۸

© انجمن ترقی اردو (ہند)

۶۱۹۸۹	_____	سنہ اشاعت:
چہارم	_____	اشاعت:
۲۵ روپے	_____	قیمت:
انیس احمد	_____	براہتمام:
عبدالباری ثاقب	_____	سرورق:
ثمر آفسٹ پرنٹرز، نئی دہلی	_____	طباعت:

ISBN 81 - 7160 - 001 - 8

ANJUMAN TARAQQI URDU (HIND)

Urdu Ghar, Rouse Avenue,

New Delhi-110002

فہرست

پیش لفظ

۷

تمہید

۱۰

پہلا حصہ

۳۸

شاعری پر ایک عام اور بالموازنہ نظر

دوسرا حصہ

۴۸

ٹریجڈی

تیسرا حصہ

۸۲

رزمیہ شاعری

پہلے حصہ

۸۸

نقادوں کے اعتراض اور ان کے جواب دینے کے اصول

پانچواں حصہ

۹۴

طریقہ رزمیہ شاعری سے افضل ہے

ضمیمہ

۹۸

اشارات و تلمیحات

پیش لفظ

ارسطو سے پہلے یونانی ادب اور فلسفے میں ادبی تنقید کے اشارے تو ملتے ہیں، لیکن یونان، بلکہ یورپ میں فنِ شاعری پر پہلی مستقل تصنیف ”بوٹیکا“ ہی ہے جس نے کئی صدی تک یورپ کے ادب اور تنقید کو متاثر کیا ہے۔ آج بھی مغربی ادب اور تنقید کا طالب علم ”بوٹیکا“ کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔

جب ارسطو نے ہوش سنبھالا ہے تو یونان میں علمی اور ادبی سرگرمیاں اپنے عروج پر تھیں۔ ادبی تخلیقات کی روایت یہ تھی کہ لوگ پڑھنے سے زیادہ دیکھنے کے عادی تھے۔ طویل نظموں اور ادبی تخلیقات سے لطف اندوز ہونے کے دو طریقے تھے۔ جلسوں میں طویل نظمیں سنائی جاتیں یا ڈرامے اسٹیج کیے جاتے۔ ڈرامے میں حصہ لیتے والے کردار، ہوں یا جلسوں میں نظمیں سنانے والے لوگ، چوں کہ ان سب کا انداز نقالی کا ہوتا تھا، اس لیے ادبی تخلیقات کو نقالی اور فنِ کار کو نقال سمجھا جاتا تھا۔

ارسطو کے عہد میں ادبی تنقید کے اہم سوالات یہ تھے کہ کردار اسٹیج پر کس کی نقل کر رہا ہے۔ اگر یہ نقل ڈرامے کے کردار کی ہے تو ڈرامے کا کردار کس کی نقل ہے۔ اور جو

کردار ایک فتنے کی شکل میں فن کار کی ذہنی تخلیق ہے تو یہ ذہنی تخلیق کس چیز کی نمائندگی کرتی ہے۔ ارسطو کے پاس ان سوالات کا جواب یہ ہے کہ یہ ذہنی تخلیق انسانی کرداروں کی نمائندگی کرتی ہے۔ چوں کہ انسانی رویے یا کردار کا کوئی طے شدہ نمونہ نہیں ہے، اس لیے ہر فرد کا رویہ دوسرے فرد سے مختلف ہوتا ہے۔ اور انسان نے ابھی تک اس طرح کے اصول و ضوابط بھی طے نہیں کیے ہیں جن کی روشنی میں ہم کسی فرد کے رویے کو اچھا یا بُرا کہہ سکیں کیوں کہ اخلاقی رویوں کی بھی ایک طویل فہرست مرتب کی جاسکتی ہے۔ فن کار کے ذہن میں انسانی زندگی میں ہونے والے بے شمار واقعات ہوتے ہیں۔ وہ کسی ایک ایسے واقعے کو اپنی تخلیق کی بنیاد بنا لیتا ہے جس سے انسانی کردار کے وہ پہلو اُجاگر ہو سکیں جو ہم میں ہمدردی یا نفرت کے جذبات پیدا کر سکیں۔

ایک مورخ اور فن کار میں بنیادی فرق یہ ہے کہ مورخ خاص اور انفرادی واقعات پیش کرتا ہے، جب کہ ادبی فن کار کے ہاں عمومیت ہوتی ہے، اسی لیے فن کار کا رجحان عقل و دانش کی طرف ہوتا ہے۔ فن کار اگرچہ مخصوص واقعہ اور مخصوص کردار پیش کرتا ہے لیکن اس کا مقصد یہ بتانا ہوتا ہے کہ مخصوص حالات میں مخصوص قسم کے لوگوں کا کیا رویہ ہوتا ہے۔ اور وہ کیسی باتیں کرتے ہیں۔

فن شاعری کو ارسطو نقل کی ایک شکل سمجھتا ہے، جس کا ذریعہ اظہار زبان ہے۔ یہ نقل نظم بھی ہو سکتی ہے اور نثر بھی۔ ادبی اور غیر ادبی تحریروں میں صرف نظم کی بنیاد پر نہیں بلکہ "نقل" یا "غیر نقل" کی بنیاد پر فرق کیا جاتا ہے۔ مثلاً سائنس یا تاریخ کے موضوع پر لکھی جانے والی تحریریں "غیر نقلی" ہونے کی وجہ سے ادبی تخلیق نہیں کہی جاسکتیں، خواہ وہ تحریریں منظوم ہی کیوں نہ ہوں۔ ادبی فن کار کی تحریروں کی بنیاد حقائق، اعداد و شمار وغیرہ پر نہیں ہوتیں۔ اُس کا یہ کام بھی نہیں کہ وہ اپنے دعوؤں کی سائنسی توجیہ پیش کرے۔ کیوں کہ فن کار جو قصہ پیش کرتا ہے وہ محض خیالی یا افسانوی ہوتا ہے۔ کسی واقعے کی نقل پیش کرنا یا خیالی اور افسانوی باتیں لکھنے میں قریبی رشتہ ہے اسی لیے افسانوں اور قصوں کے ذریعے ہم واقعات کی نقل کرتے ہیں۔

یونان میں ڈرامائی شاعری کا رواج تھا۔ اس شاعری کو کامیڈی اور ٹریجیڈی میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

ارسطو کا خیال ہے کہ کامیڈی برے انسانوں کی نقل ہوتی ہے۔ اس میں بُرائی نہیں، بلکہ مضحکہ خیز بُرائی پیش کی جاتی ہے، جو کرداروں کو تکلیف پہنچاتی ہے، نہ انہیں برباد کرتی ہے۔ اس کے برعکس ٹریجیڈی میں اعلیٰ سیرت رکھنے والے کردار اپنے اعلیٰ کارناموں کے باوجود تباہی اور بربادی کا شکار ہوتے ہیں۔ ٹریجیڈی اور کامیڈی دونوں ایسی نقلیں ہیں جن سے نہ صرف انسان کی ذہنی آسودگی کا کام لیا جاتا تھا، بلکہ جن کے ذریعے بہتر انسان بننے کی تعلیم بھی دی جاتی تھی۔

عزیز احمد صاحب نے اسی اہم کلاسیکی کتاب کا بہت ہی سلیس اور شگفتہ زبان میں ترجمہ کیا ہے۔

انہوں نے اس کتاب پر جو مقدمہ لکھا ہے، وہ اتنا عرصہ گزر جانے کے باوجود آج بھی غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے۔ ”بوطیقا“ میں ’وحدت زبان‘، ’صحت و اصلاح‘، ’و ایسے مسائل ہیں‘ جن کی بے شمار تفسیریں پیش کی گئی ہیں۔ عزیز احمد صاحب نے بہت صاف اور سادہ زبان میں ان مسائل پر روشنی ڈالی ہے۔

انجمن ترقی اردو (ہند) سے اس کتاب کے تین ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔ اب یہ چوتھا ایڈیشن آپ کی خدمت میں پیش کیا جا رہا ہے۔

خلیق انجم
جنرل سکریٹری

تمہید

(۱)

ارسطو کی "فن شاعری" یا "بوطیقا" دنیا بھر میں نہ ہی تو کم از کم یورپ بھر میں ادبی تنقید پر پہلی کتاب ہے۔ شاید ہی کسی اور کتاب نے دنیا بھر کی تنقید پر خصوصاً اور ادب پر عموماً اتنا اثر ڈالا ہو۔ جس جس زمانے میں جس جس قوم نے ارسطو کے فلسفے کی قدر کی اس کتاب کو بھی صحیفہ آسمانی کے قریب قریب سمجھا۔ جیسے صحائف آسمانی کی شرحیں لکھی جاتی ہیں اور آیات کی تاویلیں کی جاتی ہیں، ارسطو کی اس تصنیف کے مشکل جملوں یا مبہم الفاظ کی تاویلوں میں دفتر کے دفتر سیاہ کیے گئے۔ ایک اور دل چسپ بات یہ ہے کہ شاید ہی کسی اور تنقیدی کتاب کو اس قدر غلط معنی پہنائے گئے ہوں اور اس سے اتنے غلط نتیجے نکالے گئے ہوں، جتنے ارسطو کی اس سیدھی سادی تصنیف سے نکالے گئے۔ جو کتاب ارسطو نے یونانی شاعری اور یونانی ڈرامے کے متعلق لکھی تھی اُسے مغرب نے اور ایک حد تک مشرق نے نمونہ ہدایت بنانا چاہا اور اس سلسلے میں بہت سی غلطیاں کیں۔

لیکن باوجود اس تمام تاریخی پس منظر کے آج بھی ارسطو کی کتاب اپنی خوبیوں کے باعث یکتا ہے۔ تنقید اور خصوصاً نظری تنقید ایک ایسی چیز ہے جس کے تمام

پہلوؤں پر نظر رکھنا ارسطو ہی کا کام تھا۔ ارسطو کے بعد تمام نقاد اپنا اپنا نظریہ تو پیش کرتے رہے یا دوسروں کے نظریے دہراتے رہے لیکن اس کی سی جامع بحث اُس کے سے استدلال پر کسی کو قدرت نہ حاصل ہو سکی۔ معلمِ اوّل آج بھی معلمِ اوّل ہے۔ ارسطو کی یہ تصنیف جہاں تک اس کی اپنی تصانیف اور اس کے اپنے فلسفے کا تعلق ہے، اس کے فلسفیانہ افکار کے مقابلے میں شانوی حیثیت رکھتی ہے، لیکن جہاں تک ادب اور فنِ تنقید کا تعلق ہے آج بھی کوئی اور کتاب ارسطو کی ”بوطیقا“ کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔

(۲)

علمِ انسانیت نے اس مسئلے کو تو ایک حد تک حل کر دیا ہے کہ فنونِ لطیفہ اور شاعری تنقید سے زیادہ قدیم ہیں۔ اگرچہ یہ فنونِ لطیفہ خود زندگی کی تنقید ہیں۔ کیوں کہ فنونِ لطیفہ اور شاعری کی ابتدا قدیم ترین ساحرانہ اور مذہبی رسومات سے ہوئی ہے۔ لیکن یہ تنقید فنونِ لطیفہ اور شاعری کے وجود میں آتے ہی خود بہ خود پیدا ہو گئی ہوگی۔ جب کوئی چیز وجود میں آتی ہے تو ایک معیار بھی اُسے جانچنے کے لیے اُسی کے ساتھ پیدا ہوتا ہے۔

یونانی شاعری اور ڈراما میں شروع ہی سے تنقیدی اجزا موجود ہیں، اگرچہ شروع شروع میں ان اجزا کی کوئی منظم صورت نہ تھی۔ ہم کہ آئے ہیں کہ ارسطو کی کتاب ہی اس فن پر یورپ میں پہلی کتاب ہے۔ پھر بھی اس سے پہلے کے یونانی ادب کے تنقیدی اشارات کا اگر مطالعہ کیا جائے تو دل چسپی سے خالی نہیں۔

اس طرح کا قدیم ترین تنقیدی اشارہ ہومر کی ”ایلڈ“ کے اٹھارھویں حصے میں ملتا ہے۔ ہومر اس شہرے نقش کی تعریف کرتا ہے جو ہی فیس ٹس۔ HEPHAES

TUS نے ایک ڈھال پر بنایا تھا۔ ڈھال پر اس کاری کرنے ہل چلی ہوئی زمین کا نقش کھودا تھا۔ ہومر اس کو یوں بیان کرتا ہے :-

”ہل کے پیچھے زمین کا رنگ سیاہی مائل تھا، اور ہل چلی ہوئی زمین کا سا

تھا؛ حالانکہ یہ سب سونے کا کام تھا۔ یہ اُس کے فن کا معجزہ تھا۔“

اس جملے میں جو تنقیدی صفت ہے اُس کی پروفیسر برنارڈ بوزانک

BRENARD BOSANQUIT نے بڑی تفصیل سے وضاحت کی ہے۔

اس جملے میں یونان کے شاعر نے نہ صرف صنائع کے فن کی خوبیوں کو بیان کیا ہے بلکہ شبیہ آتار نے کی مشکل کا بھی بڑی خوبی سے اندازہ لگایا ہے۔

یہ اشارہ تو ایک ایسے فن کی طرف تھا جو شاعری سے مختلف ہے لیکن شاعری

کے متعلق پہلا تنقیدی اشارہ بھی ہمیں ہومر کی دوسری تصنیف ”اوڈیسی“ ODEYSSEY میں ملتا ہے۔

”اُس مقدس مُطرب ڈیمودوکس کو بلاؤ کیوں کہ خدا نے اُسے جیسی گانے

کی صلاحیت دی ہے کسی اور کو نہیں دی۔ اس لیے کہ جیسے اُس کا

دل چاہے اس طرح گاکر وہ انسانوں کو خوش کرے۔“

(اوڈیسی - حصہ ہشتم)

اس میں تنقیدی اشارے یہ ہیں :- شاعر نے مُطرب کو مقدس قرار دیا ہے اور

گانے کو ایک خدا داد نعمت قرار دیا ہے اور (گیت) گانے کا مقصد یہ قرار دیا ہے کہ

اس سے انسانوں کو خوشی (لطف) حاصل ہو۔

ارسطو کے نزدیک بھی شاعری کا ایک بڑا مقصد لطف مہیا کرنا ہے۔

”اوڈیسی“ کے اس حصے میں ہومر شاعری کے ایک اور فرض کی طرف

اشارہ کرتا ہے۔ شاعر کا فرض ہے کہ جو کچھ وہ بیان کرے وہ ”سچ“ بھی ہو۔

”اگر تو مجھے یہ کہانی، سچ سچ سنائے گا تو میں تمام لوگوں میں شہادت

دوں گا کہ خدا نے تجھے گیت گانے کا بے مثل مہر عنایت

کیا ہے۔“

یونان کے ڈرامانگاروں میں بھی تنقیدی احساس بہت کافی تھا۔ انھیں

ڈراما نگاروں کی ارسطو نے بار بار مثال دی ہے۔

ان میں سے یوری پے ڈینر EURIPIDES کی تصانیف کے اسلوب کی بنا پر اُس کے تنقیدی نقطہ نظر کو ارسٹوفینز ARISTOPHANCES نے اپنے ڈرامے ”میلک“ میں بڑی خوبی سے بیان کیا ہے۔ ارسٹوفینز نے یوری پے ڈینر اور اسکائی لس AESCHYLUS کا ایک فرضی مکالمہ قلم بند کیا ہے۔ اس مکالمے میں اسکائی لس اس عام نقطہ نظر کی نمائندگی کرتا ہے کہ شاعری کی زبان روزمرہ کی بول چال سے مختلف ہونی چاہیے۔ (کسی قدر ترمیم کے ساتھ ارسطو نے بھی یہی خیال ظاہر کیا ہے) یوری پے ڈینر کا نقطہ نظر اس کے برعکس ہے۔ ورڈ سوئٹھ سے کئی ہزار سال پہلے اُس کے ڈرامے کے افراد اصولاً روزمرہ کی بولی میں باتیں کرتے ہیں۔ اس بنا پر ارسٹوفینز نے یوری پے ڈینر کی زبانی یہ جملے لکھے ہیں :-

”میں اسٹیج پر وہ چیزیں پیش کرتا ہوں جو میں نے روزمرہ کی زندگی سے چُنی ہیں۔“

”ہمیں کم سے کم (عام) انسانوں کی زبان تو بولنے دو۔“
 ”میں نے اپنے فن کے ساتھ بحث مباحثہ اور سوجھ بوجھ کو شامل کیا ہے اور میں نے لوگوں کو اُکسایا ہے کہ وہ سوچیں اور اچھی طرح غور کریں اور پھر اپنے گھروں کا کاروبار اچھی طرح چلائیں۔“

(۳)

افلاطون اور شاعری کا رشتہ عجیب متضاد رشتہ ہے۔ ایک طرف تو افلاطون نے بہت دلیل و حجت کے بعد شعرا کو اپنی ”ریاست“ سے خارج کر دیا۔ دوسری طرف ”مکالمات“ میں خود اس کا اسلوب طرزِ بیان، تشبیہات، دلیلیں سب اس قدر شاعرانہ رنگ رکھتی ہیں کہ ارسطو نے انھیں بے وزن اور بے بحر شاعری میں شمار کیا ہے۔

افلاطون کے مکالمات میں سے چار ایسے ہیں جن کا تنقید سے تھوڑا بہت تعلق ہے۔ اس مختصر سی تمہید میں ہم اس تعلق کا محض اجمالی ذکر کر سکتے ہیں۔

(۱) ان میں سب سے اہم مکالمہ SYMPOSIUM یا ”مجلس مذاکرہ“ ہے۔ اس کا اصلی موضوع محبت کی ماہیت ہے۔ چوں کہ محبت کا ادب و شاعری سے بہت گہرا تعلق ہے اس لیے ان کا بھی کہیں کہیں ذکر آگیا ہے۔ مباحثے میں منجملہ اور فلسفیوں کے دو ڈراما نگار — ارسٹوفنیز اور اگاسٹھان — بھی حصہ لیتے ہیں۔ افلاطون کے اس مباحثے میں اگاسٹھان کہتا ہے کہ عشق کا دیوتا صرف منصف، محتاط، بہادر اور عاقل ہی نہیں بلکہ شاعر بھی ہے اور شاعروں کا خالق ہے؛ عشق کا دیوتا ایک صنّاع ہے اور وہ جن انتظام کی تخلیق کرتا ہے۔

آخر میں افلاطون سقراط سے قول فیصل سنواتا ہے، جو وہ ایک فرضی ماقلہ ڈیوٹی ما DIOTIMA کی زبانی نقل کرتا ہے۔ یہ ڈیوٹی ما وہی ہے جو جرمن شاعر ہولڈرلن کی شاعری کی محبوبہ ہے اور جس کے متعلق اقبال نے لکھا ہے :-

مکالماتِ فلاطون نہ لکھ سکی لیکن

اسی کے شعلے سے ٹوٹا شرارِ افلاطون

شاعری کے متعلق سقراط اُس کی رائے سناتا ہے۔ ”تمام تر تخلیق، یا عدم سے ہستی بننا شاعری ہے اور تمام فنون کے صنّاع شاعر یا خالق ہیں۔“ صرف یہی جملہ اس فلسفیانہ مذاکرے میں شاعرانہ تنقید کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ لیکن دراصل یہ عشق کی تعریف سے متعلق ہے اور بہت ہی جزوی حیثیت رکھتا ہے۔ اب رہا یہ امر کہ افلاطون کے اس فلسفیانہ مذاکرے کا دنیا بھر کے ادب پر اور مشرق و مغرب کی عاشقانہ اور متصوفانہ شاعری پر بڑا اثر ہوا ہے، اس کا ہمارے نفسِ مضمون سے کوئی تعلق نہیں۔

(۲) ایک اور مکالمہ ”فیڈرس“ PHACDRUS اور سقراط کے

مابین ایک بحث پر مشتمل ہے۔ بحث کے موضوع دو ہیں اور دونوں کا ایک دوسرے سے کوئی خاص تعلق نہیں۔ ایک موضوع تو عشق کی ماہیت ہے؛ اس لحاظ سے یہ مکالمہ

تہید

”سمپوزیم“ سے بہت گہرا تعلق رکھتا ہے۔ دوسرا موضوع علمِ بلاغت سے متعلق ہے۔

افلاطون سقراط کی زبانِ جنون کی چار قسمیں قرار دیتا ہے :-

(۱) پیغمبری (۲) القا (۳) شاعری (۴) عشق۔

ان میں سے شاعری کو اس نے اس لیے جنون قرار دیا ہے کہ ان لوگوں کی دیوانگی ہے جن پر (پریوں کی طرح) شاعری دیولیوں کا سایہ ہو جاتا ہے۔ یہ دیویاں کسی نازک اور دو شیرہ روح پر اپنا قبضہ جما کے اس میں الہامی جنون پیدا کرتی ہیں اور اس طرح موسیقیانہ اور دوسرے قسم کے شعر کہلواتی ہے۔

اس مکالمے کے دوسرے حصے میں علمِ بلاغت کی تعریف کی گئی ہے۔ بلاغت کی سب سے بڑی شرط یہ قرار دی گئی ہے کہ مقرر جس چیز کا ذکر کرے اُس کی حقیقت سے آگاہ ہو۔ محض حق یا حقیقت کا علم لوگوں کو ترغیب دینے کا فن نہیں سکھاتا، لیکن حق سے الگ ہو کے صحیح معنوں میں ترغیب نہیں دی جاسکتی۔ ضروری ہے کہ مقرر اپنے سامعین کی ارواح کے مدارج سے واقف ہو اور وہ انسانوں کی سمجھ کے فرق کو بھی جانتا ہو۔ تحریرِ یادداشت کے مقابلے میں بہت پست درجہ رکھتی ہے۔ مصوّر کی طرح ہمیشہ ساکت و خاموش رہتی ہے۔ تقریر مختلف اشخاص کو ان کی استعداد کے مطابق سمجھا سکتی ہے لیکن وہ تحریر جو لوحِ دل پر نقش ہو دوسری ہی ہوتی ہے۔ کیوں کہ وہ تو علم کا ایسا زندہ لفظ ہے جو ذی روح ہے اور تحریر شدہ لفظ محض اس کا عکس ہے۔ پس استدلال کرنے والا فلسفی مقرر پر ترجیح رکھتا ہے۔ لیکن شاعر، مقرر یا قانون داں اگر حق پر اپنی تصانیف کی بنیاد رکھیں تو وہ سب فلسفی کہلانے کے مستحق ہیں۔

آخر الذکر حصہ اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ وہ ”ریاست“ میں افلاطون کی رائے کے متضاد معلوم ہوتا ہے۔ اس مکالمے میں افلاطون شاعروں پر اس قدر نامہربان نہیں۔

(۳) افلاطون کا ایک اور مکالمہ جس کا تنقید سے تھوڑا بہت تعلق ہے ”کرے ٹی لس“

CRYTYLUS ہے۔ افلاطون اور ارسطو کے زمانے میں لسانیات کی ابتدا ہو رہی تھی

اور علم قواعد زبان سے دل چسپی بڑھتی جا رہی تھی۔ الفاظ کی ابتدا، تخلیق اور ان کی تقسیم کے متعلق افلاطون اور ارسطو دونوں کے نظریے محض تاریخی حیثیت رکھتے ہیں کیوں کہ اب علم زبان غیر معمولی ترقی کر چکا ہے۔ افلاطون کا یہ مکالمہ زیادہ تر علم زبان کے متعلق ہے۔ افلاطون اس خیال کا موید ہے کہ الفاظ اشیا کی آوازوں کی نقل کرتے ہیں۔ ابتدائی اسماء کی اسی طرح ابتدا ہوئی۔

ظاہر ہے جدید تحقیق اس رائے پر ہنسے گی، کیوں کہ سوائے چند جانوروں یا چند قدرتی مظاہرات کے ناموں کے بہت کم نام حیوانات یا اشیا کی آواز یا شور کی نقل کرتے ہیں۔ لیکن افلاطون بھی اس کو تسلیم کرتا ہے کہ محض خارجی آوازوں کی نقلوں سے زبان نہیں بن سکتی اور اسی لیے رسوم و آئین کو بھی زبان کی ابتدا اور ارتقا میں جگہ حاصل ہے اور انسان آواز کے ذریعے صرف آوازوں ہی کی نہیں بلکہ خیالات کی بھی نقل کر سکتا ہے۔

ارسطو نے اپنی کتاب میں الفاظ کی جو تقسیم کی ہے اور الفاظ کے متعلق جو بحث کی ہے وہ اس لحاظ سے مختلف ہے کہ اس نے الفاظ کی پیدائش اور ابتدا پر کوئی تبصرہ نہیں کیا ہے بلکہ الفاظ کی مختلف اقسام گنائی ہیں اور شاعری میں ان کے استعمال سے بحث کی ہے۔ ہم ابھی کہہ چکے ہیں کہ یورپ میں اس زمانے میں علوم قواعد زبان اور لسانیات گہوارۂ طفلی میں تھے۔ غالباً دور دراز ہندوستان میں یہ فنون بہت ترقی کر چکے تھے لیکن یونان اور یورپ کو ابھی ان فنون میں بہت کچھ سیکھنا تھا۔ مکس ملر اور لیسپر سن کئی ہزار سال بعد پیدا ہوئے۔

(۴) افلاطون کا چوتھا مکالمہ جو تنقید سے کسی قدر تعلق رکھتا ہے۔ ایون (ION) ہے۔ ایون دراصل ایک مطرب یا داستان گو ہے۔ سقراط اس سے اس کے فن کے متعلق بحث کرتا ہے اور شاعری کے متعلق بھی اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے۔

سقراط اس سے کہتا ہے کہ اچھی شاعری کو جاننے اور پُرکھنے کے لیے

ناقص شاعری کو جاننا اور اس کا مطالعہ کرنا بھی ضروری ہے۔ شاعری ایک واحد حیثیت رکھتی ہے اور اچھی اور بُری دونوں طرح کی شاعری کو جانچنے کا معیار ایک ہی ہے۔ شاعرانہ الہام یا القا کے متعلق افلاطون نے سقراط کی زبانی یہ رائے ظاہر کی ہے کہ پہلے تو شعر کی دیوی کے ذریعے شاعروں کو القا ہوتا ہے اور پھر اس القا سے وہ اور بہت سے لوگوں کو متاثر کرتے ہیں۔ چوں کہ وہ شعرا جن کو الہام ہوتا ہے جنوں کے اصول کے پابند نہیں ہوتے اس لیے وہ ایک ہی طرح کی شاعری کر سکتے ہیں۔ دلکش نظمیں انسانی کوشش کا نتیجہ یا انسان کی پیدا کی ہوئی نہیں ہوتیں بلکہ قدوسی اور خدا کی تخلیق کی ہوئی ہوتی ہیں۔ شعر تو صرف دیوتاؤں کے ارشاد کا ذریعہ بیان ہوتے ہیں۔ یہ ہیں شاعری اور تنقید کے متعلق افلاطون کے ارشادات جو ان چار مکالمات میں بکھرے ہوئے ہیں۔ جن مکالمات کا خلاصہ ہم نے درج کیا ہے ان میں سے ہر ایک کا دوسرے سے صرف اتنا تعلق ہے کہ ان میں سے ہر ایک کو افلاطون کے فلسفے کی عام لڑی میں پرویا جاسکتا ہے؛ اور ان میں سے کوئی بیان دوسرے کے متضاد نہیں۔ بلکہ یہ تمام بیانات اس رجحان کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ شعر کا جذبہ ایک طرح کا جنون ہے۔ جس کا محرک ایک قدسی جذبہ تخلیق ہے۔ شاعری کے ذریعے دیوتا اپنا الہام لوگوں تک پہنچاتے ہیں۔ شاعری کی بنیاد حق اور حقیقت پر ہونی چاہیے۔

"ریاست" میں افلاطون نے شاعروں کا ذکر ذرا مختلف لہجے میں کیا ہے۔ (اُن مباحث کو ہم یہاں اس لیے نہیں دہراتے کہ "ریاست" کا ترجمہ اردو میں ہو چکا ہے) عام طور پر لوگوں کے پیش نظر افلاطون کی وہی رائے ہے جو اُس نے "ریاست" میں شاعروں کے متعلق ظاہر کی ہے اور مکالمات میں اس نے جو رائے ظاہر کی ہے اس کی طرف مناسب توجہ نہیں کی جاتی۔ بہر حال افلاطون کی "ریاست" میں شاعروں کے لیے جگہ نہیں۔ لیکن اس کتاب میں افلاطون کے پیش نظر یونان کے شعرا ہیں جن کا کلام اُس کے نزدیک جھوٹ کا مجموعہ ہے۔ اس کے برعکس مکالمات میں وہ اعلیٰ ترین قسم کے شاعر کا تصور پیش کرتا ہے اور اس کو فلسفی کا مرتبہ دینے کو تیار ہے، بشرطیہ کہ شاعر کا کلام

نشأۃ ثانیہ کی مذہبی اصلاحات کے زمانے میں جب متعصب علما شاعری اور شاعروں پر حملے کر رہے تھے، شاعری کے اکثر حامیوں نے افلاطون کی رائے کی توجیہ کی — ان میں سب سے زیادہ قابل ذکر توجیہ سرفیلپ سڈنی کی ہے۔ سڈنی نے افلاطون کی تعظیم کو بھی ملحوظ رکھا ہے اور یہ وضاحت بھی کی ہے کہ افلاطون نے اُن شعرا کی مذمت کی ہے جن کی شاعری جھوٹ اور جھوٹے دیوتاؤں کی جھوٹی تعریف پر مبنی تھی۔

افلاطون نے شاعری کے متعلق جو خیالات ظاہر کیے ہیں وہ منتشر ہیں اور کوئی شکل نہیں رکھتے۔ پھر یہ کہ وہ شاعری سے کہیں زیادہ حق، حقیقت، روج خیر، حسن وغیرہ کی تعریف صراحت میں منہمک ہے۔ مکالمات میں یا کہیں اور جب وہ شاعری کا ذکر کرتا ہے ثانوی حیثیت سے کرتا ہے۔ اس کے برعکس ارسطو نے شاعری اور صرف شاعری کے متعلق ایک پوری کتاب لکھی ہے۔ شاعری کی یہ حیثیت اس کتاب میں ثانوی نہیں اولین ہے بلکہ اس کے سوا اور کسی چیز یا کسی نقطہ نظر کو ارسطو نے اپنی کتاب میں دخل انداز نہیں ہونے دیا ہے۔ پس تنقید میں بھی افلاطون کے اس شاگرد رشید نے اپنے استاد سے الگ راستہ اختیار کیا ہے اور اس کے اصول تنقید پر افلاطون کے ”مکالمات“ کا اثر بالکل ہی موہوم ہے۔ اپنی ”بولیقا“ میں وہ ان ”مکالمات“ کو بے بحر و بے وزن شاعری شمار کرتا ہے۔ ”ریاست“ میں افلاطون نے جس قسم کے شاعروں کی مذمت کی ہے، ارسطو نے اپنی کتاب میں اس قسم کے شاعروں کی تعریف کی ہے۔

تنقید میں اگر ارسطو نے افلاطون سے فیض حاصل کیا ہے تو شاعری یا بلاغت یا زبان کی ماہیت کے متعلق افلاطون کی رائے سے نہیں بلکہ افلاطون کے بنیادی فلسفے سے ناظرین میں سے جن حضرات کو افلاطون سے دل چسپی ہے وہ جانتے ہوں گے کہ وہ اصل عالم ایک عالم مثال کو مانتا ہے۔ اشیا کی اصل عالم مثال میں موجود ہے اور اشیا کی صرف ناقص نقلیں اس عالم سفلی اس دنیا میں نظر آتی ہیں۔ اس دنیا کی زندگی، عالم مثال کی زندگی کی نقل ہے۔

اسی لفظ "نقل" پر ارسطو نے اپنی کتاب کی بنیاد رکھی ہے۔ نقل کا فلسفیانہ تصور اس نے افلاطون سے مستعار لیا ہے اور اس کو شاعری پر منطبق کیا ہے۔ جس طرح افلاطون یہ کہتا ہے کہ یہ دنیا عالم مثال کی نقل ہے اسی طرح ارسطو کا کہنا یہ ہے کہ شاعری الفاظ کے ذریعے اس دنیا کے انسانوں کے اعمال و افعال کی نقل کرتی ہے۔ ارسطو کے نفس مضمون میں عالم مثال کی نہ گنجائش ہے اور نہ ضرورت۔ افلاطون نے اپنی ریاست میں شاعری کو اس لیے ناپسند کیا ہے کہ وہ نقل کی نقل ہے "پر تو کا پر تو ہے" اور اس باعث اصل سے بہت دور ہے۔ ارسطو نقل کا قائل ضرور ہے لیکن "نقل کی نقل" کا قائل نہیں۔ ارسطو نے جس "نقل" پر شاعری کی بنیاد رکھی ہے وہ افلاطون کے نقل کے تصور کے متوازی ضرور ہے وہ نقل ہے مگر نقل کی نقل نہیں۔ یہ بنیادی فرق تقریباً وہی ہے جو افلاطون اور ارسطو کے فلسفوں میں پایا جاتا ہے۔

لیکن بہ ہر حال شاعری کو "نقل" قرار دینے کا سہرا افلاطون کے سر ہے اور اس نے اگر اس مقبول نظریہ تنقید شعر کی عمارت نہیں بنائی تو کم از کم سنگ بنیاد رکھا۔

(۴)

ارسطو کی "بوطیقا" پہلی کتاب ہے جو فن شاعری اور صرف فن شاعری سے بحث کرتی ہے۔ شاعری کو اس نے ذہن انسانی کا ایک آزاد اور خود مختار عمل قرار دے کے اس کے متعلق بحث کی ہے اور افلاطون کی طرح اس کو مذہب یا سیاست کا پابند یا مذہب یا سیاست سے وابستہ نہیں قرار دیا ہے۔ ارسطو کے نقطہ نظر سے شاعری اخلاقیات کی بھی پابند نہیں۔

یہاں نہ اس کا موقع ہے اور نہ میں اپنے میں اتنی قابلیت پاتا ہوں کہ ارسطو کی اس کتاب پر مفصل بحث کروں۔ اس کے علاوہ اس کتاب کی اس قدر تشریحیں ہو چکی ہیں اور ان سے اس قدر گمراہی پھیل چکی ہے کہ کسی اور ناقص تشریح کے اضافے کی قطعاً ضرورت نہیں۔ صحائف آسمانی اور شکسپیئر کی تصانیف کے ہوا شاید ہی اور کسی کتاب کی

اس قدر تفسیر لکھی گئی ہوں جتنی ارسطو کی ”بوطیقا“ کی لکھی گئیں۔ یہاں ہمارا مقصد کتاب کے موضوع پر محض ایک اجمالی نظر ڈالنا ہے اور اس سلسلے میں جو غلط نظریات ارسطو سے منسوب کیے گئے ہیں ان کا مختصر ذکر کرنا ہے۔

سب سے پہلے تو ارسطو نے کتاب کی تحریر کے مقصد کا ذکر کیا ہے۔ اس کا مقصد یہ ہے کہ وہ شاعری اور اس کی مختلف قسموں کے متعلق لکھے۔ سب سے پہلے اس نے شاعری کی تعریف کی ہے اور ہر طرح کی شاعری کو نقل قرار دیا ہے (اور اب بھی ساری دنیا تسلیم کرتی ہے کہ شاعری زندگی کی نقل ہے) اس کے بعد ارسطو نے نقل کے ذریعوں طریقوں اور موضوعوں سے بحث کی ہے۔ اس سلسلے میں ضمناً اس نے یہ بھی بیان کیا ہے کہ شاعری بحر کی پابند نہیں۔

اس کے بعد اس نے ڈرامائی شاعری کی طرف توجہ کی ہے۔ یونان میں سب سے ممتاز شاعری ڈرامائی شاعری تھی۔ کامیڈی اور ٹریجڈی کا تعلق دراصل نقل کے موضوع سے ہے۔ کامیڈی انسانوں کو نقل میں بدتر دکھاتی ہے اور ٹریجڈی بہتر۔ ارسطو کے نزدیک شاعری کی ابتدا کے اسباب دو ہیں۔ ایک تو نقل جو انسان کے لیے بالکل فطری شے ہے ”نقل کرنا بچپن ہی سے انسانی جبلت ہے“ نقل سے صرف خوشی ہی حاصل نہیں ہوتی بلکہ اس سے تعلیم کا کام بھی لیا جاتا ہے۔ شاعری کی ابتدا کا دوسرا سبب نغمہ یا موزونیت ہے۔ رونے اور ہنسنے کی طرح گانا بھی قدیم انسان نے بہت جلد سیکھا ہوگا۔ ان دونوں اسباب کے ملنے سے قدیم زمانے میں شاعری کی ابتدا ہوئی ہوگی۔

قدیم ترین شاعری دو قسم کی ہوگی :- ایک تو الکی، دوسری سنجیدہ۔ انہیں دو قسموں سے کامیڈی اور ٹریجڈی کی ارتقا ہوئی۔ اس کے بعد اس نے یونانی ٹریجڈی اور یونانی کامیڈی کی مختصر تاریخ لکھی ہے۔

لیکن اس حصے میں سب سے زیادہ اہم ٹکڑا وہ ہے جس میں اس نے کامیڈی کی تعریف کی ہے۔ کامیڈی بُری سیرتوں کی نقل ہے۔ کامیڈی کا موضوع بدی نہیں، بلکہ

مضحکہ خیز بُرائی ہے جو نہ تکلیف دہ ہوتی ہے نہ تباہ کن۔ بلکہ تکلیف دہ اور تباہ کن عناصر تو ٹریجڈی کے لیے زیادہ موزوں ہیں۔

اس کے بعد رزمیہ شاعری اور ٹریجڈی کا مقابلہ کرتے ہوئے ارسطو نے ان دونوں کی مشابہتوں اور اختلافات کا ذکر کیا ہے۔ یہ دونوں اعلیٰ سیرت کے کرداروں اور ان کے کارناموں کی نقل کرتی ہیں لیکن رزمیہ شاعری کا اسلوب بیانیہ ہوتا ہے اور وہ ٹریجڈی سے زیادہ طویل ہوتی ہے۔ ٹریجڈی کو مختصر ہونا چاہیے۔

یہاں جملہ معترضہ کے طور پر ارسطو کا وہ فقرہ آجاتا ہے جس کی بنیاد پر بعد کے نقادوں نے "وحدتِ زماں" کے نظریے کی بنیاد ڈھڑکی کی ہے۔ جملہ یہ ہے :-
 "ٹریجڈی اس کی کوشش کرتی ہے کہ حتی الامکان اس کا عمل آفتاب کی صرف ایک گردش کی حدود یا اس کے قریب قریب وقت کی پابند رہے۔"

یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ اس سے ارسطو کا مطلب کیا تھا۔ پہلے تو یہ امر قابلِ لحاظ ہے کہ وہ "وحدتِ زماں" کو اصول کے طور پر پیش نہیں کرتا بلکہ یونانی ڈرامے کے ایک عام رواج کی طرف اشارہ کرتا ہے : ٹریجڈی اس کی کوشش کرتی ہے "....." وہ یہ نہیں کہتا کہ ٹریجڈی کو یہ کوشش کرنی چاہیے۔ اس کے بعد "آفتاب کی صرف ایک گردش" بھی بہت مبہم ہے۔ ارسطو کا اس سے کیا مطلب تھا ؟ بارہ گھنٹے ؟ یا چوبیس گھنٹے ؟ یا شاید ایک سال ؟ اس پر روما، اطالیہ، فرانس اور انگلستان کے تنقید نگاروں نے طرح طرح کے نظریے قائم کیے ہیں۔ یورپ کی کلاسیک "تیموں وحدتوں" کو ارسطو سے منسوب کرتی تھی۔ فرانسیسی شاعر اور ڈراما نگار کارنے لی CORNEILLE نے ارسطو کے اس مبہم فقرے کی تشریح میں "وحدتِ زمان" یا "وحدتِ روز" کی مدت چوبیس گھنٹے یا بعض حالات میں زیادہ سے زیادہ تیس گھنٹے قرار دی ہے۔ لیکن ایک جگہ وہ بھی لکھتا ہے کہ اگر ڈرامائی تمثیل دو گھنٹے میں پوری ہو سکتی ہے تو ڈرامائی واقعات کے عمل کی مدت بھی دو ہی گھنٹے ہونی چاہیے۔ ایک اور پُرانے شارح داسیے (DACIER) کی رائے یہ ہے کہ "آفتاب کی ایک گردش" سے صرف بارہ گھنٹے مراد ہیں اور ڈرامے کا موضوع ایسا عمل ہونا چاہیے

جو بارہ گھنٹے کے اندر پیش آیا ہو۔ القصہ سولہویں صدی سے لے کر اٹھارہویں صدی عیسوی کے ختم تک اس طرح کے اصول تراشے جاتے رہے اور ان کو زبردستی ارسطو سے منسوب کیا گیا۔ خود ارسطو کے متعلق کہا جاسکتا ہے کہ اگر اس کے پیش نظر یونانی ڈرامے کے سوا کسی اور ایسے ملک کا ڈراما بھی ہوتا جس میں "وحدتِ زماں" سے رکاوٹ پیدا ہوتی ہے تو وہ یہ فقرہ ہرگز نہ لکھتا۔ اور اُس نے یہ فقرہ لکھا بھی ہے تو بہ طور اصول کے نہیں، بلکہ بہت مبہم معنوں میں اور جملہ معترضہ کے طور پر۔ یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ اس کا ٹھیک ٹھیک مطلب کیا تھا۔

ٹریجڈی پر ارسطو نے بہت ہی تفصیل سے بحث کی ہے۔ گویا اس کتاب کا دوسرا حصہ ہے۔ پہلے ارسطو نے ٹریجڈی کی تعریف کی ہے۔ ٹریجڈی ایک ایسے عمل کی نقل ہے جو اہم اور مکمل ہو اور جو مناسب عظمت رکھتا ہو۔ اس کی زبان مزین اور نفیس ہو اور وہ ایسا عمل ہو جو دہشت اور درد مندی کے ذریعے اثر کرتا ہو اور اثر کر کے ان ہیجانات کی صحت اور اصلاح کرے۔

"صحت و اصلاح" کو ہم نے متنارزہ فیہ یونانی لفظ (KATHARSIS) کے ترجمے کے طور پر استعمال کیا ہے (KATHARSIS) ایسا لفظ ہے جس کی سینکڑوں تاویلیں ہو چکی ہیں، جس پر سینکڑوں مضامین، رسالے اور کتابیں لکھی جا چکی ہیں۔ گزشتہ تین سو سال کے عرصے میں اس لفظ کے بے شمار معنی تراشے گئے۔ اس کے لفظی معنی "صحت و اصلاح" ہیں اور یہ لفظ دراصل طب کی اصطلاح ہے لیکن ارسطو کس قسم کی اصطلاح چاہتا تھا؟ اخلاقی اصطلاح؟ کم سے کم کارنے، راسین (RACINE) اور لیسنگ (LESSING) کی یہی رائے ہے، گوٹے (GOETHE) نے اس کے خلاف احتجاج کیا مگر سب متفق ہیں کہ اس نے یونانی زبان کے سمجھنے میں غلطی کی۔ انیسویں صدی کے ایک اور جرمن شارح یا کوپ برنیز (JACOB BERNAYS) نے توجہ دلائی کہ (KATHARSIS) دراصل ایک خالص طبی اصطلاح ہے۔ جن معنوں میں طب یونانی میں آج بھی لفظ "اصلاح" استعمال کیا جاتا ہے، انہی معنوں میں یہ لفظ یونان میں مستعمل تھا۔

تہید

برنیز کا کہنا یہ ہے کہ ٹریجڈی سے دہشت اور درد مندی کے جذبات پیدا ہوتے ہیں۔ اس لیے ٹریجڈی کی تمثیل دیکھنے سے ان جذبات کی۔ جو انسان میں بہت گہرے ہیں وقتی طور پر تشفی اور اصلاح ہو جاتی ہے اور انسان سکون محسوس کرتا ہے۔ چنانچہ ارسطو نے اپنی ایک اور تصنیف ”سیاست“ میں بھی اس لفظ کو استعمال کیا ہے۔ اس کے الفاظ یہ ہیں :-

Mir Zaheer Abass Rustmani
03072128068

”وہ لوگ جن میں دہشت اور رحم کے جذبے محسوس کرنے کی صلاحیت زیادہ ہے۔ بالعموم وہ لوگ جو حساس طبیعت رکھتے ہیں، یہ تجربہ محسوس کرتے ہیں۔۔۔۔۔ کہ ان کی ایک طرح سے ”اصلاح“ ہو جاتی ہے اور انہیں پُر لطف سکون حاصل ہوتا ہے۔“

اس جملے سے پہلے ارسطو نے خاص طور پر اس لفظ کے متعلق ایک جملہ لکھا ہے جس سے اس کی اہمیت اور بڑھ جاتی ہے :-

”ابھی تو ہم عام طور پر یہ بیان کیے دیتے ہیں کہ ”اصلاح“ (KATHARSIS) سے ہمارا کیا مطلب ہے۔ لیکن اس کے بعد اس رسالے میں جو فنِ شاعری کے متعلق لکھیں گے اس کی صاف صاف تشریح کریں گے۔“

لیکن عجیب اتفاق یا بد قسمتی جو کہیے یہ ہے کہ عین اس موقع پر ”بو طیتقا“ کا ایک ٹکڑا غائب ہے اور غالباً اسی ٹکڑے میں جو کسی موجودہ نسخے میں موجود نہیں۔ ارسطو نے اس لفظ کی تشریح کی ہوگی۔ اس لیے بجائے اس کے کہ ارسطو کے رسالہ ”سیاست“ کے پڑھنے والے اس کی ”بو طیتقا“ میں اس لفظ کے معنی ڈھونڈھیں ”بو طیتقا“ کے ناظرین کو ”سیاست“ ہی سے الٹی مدد لینی پڑتی ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیا یہ لفظ فی الواقع اتنا اہم کہ اس کی صراحت میں دفتر کے دفتر سیاہ کر دیے جائیں ہمارے رائے میں اگر اس لفظ کی وجہ سے کچھ تشنگی باقی بھی رہ جاتی ہے تو وہ پوری کتاب کے مضمون سے بہ آسانی رفع ہو سکتی ہے۔

یہ لحاظ صفت ارسطو نے ٹریجڈی کے چھ عناصر قرار دیے ہیں :-

(۱) رویداد (پلاٹ) (۲) اطوار (سیرت اور کردار) (۳) زبان (۴) تاثرات (احساسات اور بیانات) (۵) آرائش (ایڈج کی آرائش اور (۶) موسیقی۔ (موسیقی یونانی ٹریڈی کا ایک لازمی جز تھی)

اس کے بعد اس نے تفصیلاً ان سب کی تشریح کی ہے۔ ان سب میں رویداد بہت اہم ہے، کیوں کہ رویداد عمل کا ڈھانچہ ہے۔ ضروری ہے کہ رویداد مکمل ہو۔ اور مکمل وہ شے ہے جس میں آغاز، درمیان اور انجام تینوں مدارج موجود ہوں۔ رویداد میں عظمت اور طوالت ہونی چاہیے مگر حد سے زیادہ نہیں کیوں کہ حسن تناسب میں مصغر ہے۔

رویداد ہی کے سلسلے میں ارسطو نے اس اصول کا ذکر کیا ہے جسے بعد میں "وحدتِ عمل" کا لقب دیا گیا۔ ارسطو کا کہنا یہ ہے کہ کوئی رویداد محض اس وجہ سے واحد نہیں ہو سکتی کہ اس کا ہیرو ایک ہے۔ ایک ہی شخص کو بہت سے واقعات پیش آ سکتے ہیں، جس کا ایک دوسرے سے کوئی تعلق نہیں۔ رویداد کو صرف ایک ہی ایسے عمل کی نقل ہونا چاہیے جو واحد اور مکمل ہو۔ اُس کے اجزاء اس طرح باہم مربوط ہوں کہ اگر ان میں سے ایک کی بھی ترتیب بدل دی جائے یا اُسے خارج کر دیا جائے تو پورا عمل تباہ ہو جائے یا بالکل بدل جائے۔ اسی باعث اکہری ترتیب کی رویداد کو دہری ترتیب کی رویداد پر فضیلت حاصل ہے۔ پس ارسطو نے اگر صاف صاف کسی "وحدت" کی ضرورت کا ذکر کیا ہے تو وہ صرف "وحدتِ عمل" ہے۔ یہ ظاہر ہے کہ اس کے پیش نظر یونانی ڈراما اور یونانی ایڈج کی ضرورتیں تھیں۔ یونانی ایڈج میں سامنے کا پردہ نہیں ہوتا تھا جو مناظر کی تبدیلی کے لیے ضروری ہے اور وہی اداکار (ایکٹر) شروع سے آخر تک ڈرامے میں پارٹ کرتے تھے۔ یونانی ایڈج کے ان حالات کا تقاضا ہی یہ تھا کہ ایک اور صرف ایک مکمل عمل دکھایا جائے۔ یونانی ڈرامے کو تو اس اصول کی ضرورت تھی لیکن جب نشاۃ ثانیہ اور اٹھارہویں صدی کے ڈراما نگاروں اور تنقید نگاروں نے اس اصول کی پابندی پر زور دیا تو یہ ان کی غلطی تھی۔ "وحدتِ عمل"

بلکہ تینوں وحدتوں کو اگر ضروری سمجھا جائے تو دنیا بھر میں شکسپیر کے برابر اور کوئی گناہ گار نہیں جس نے ہر جگہ اور ہر موقع پر وحدت شکنی کی۔

لیکن ان کلاسیکی تنقید نگاروں کا سب سے پُر لطف کارنامہ تو یہ ہے کہ انھوں نے ایک اور وحدت کو ایجاد کر کے اس کو ارسطو سے زبردستی منسوب کر دیا۔ اس تیسری وحدت یعنی ”وحدت مکان“ کی ایجاد تک تو مضائقہ نہ تھا مگر اس کو ارسطو سے منسوب کرنا زیادتی تھی۔ ارسطو نے کہیں اشارۃً یا کنایۃً بھی ”وحدت مکان“ — یہ کہ پورے ڈرامے کا عمل ایک ہی مقام پر پیش آئے — کا ذکر نہیں کیا ہے لیکن دراصل ”وحدت مکان“ بھی ”وحدت زمان“ اور وحدت عمل کا منطقی نتیجہ ہے۔ اگر ڈرامے کے واقعات چوبیس گھنٹے کے اندر پیش آئیں اور اگر وہ مسلسل اور مکمل ہوں تو یہ بھی ضروری ہے کہ وہ سب واقعات ایک ہی جگہ پیش آئے ہوں۔ ان تنقید نگاروں کا ایک اعتراض یہ تھا کہ اگر ایک منظر ایک شہر میں ہو اور دوسرا کئی ہزار میل دور دوسرے شہر میں تو ناظر کا ذہن اس کو تسلیم نہیں کر سکتا۔ ظاہر ہے کہ یہ اعتراض غلط ہے اور انسان کا ذہن اور تخیل اس کی صلاحیت رکھتا ہے کہ لمحہ بھر میں ایک مقام کے بعد دوسرے دور دراز مقام کے تصور کو تسلیم کر لے۔

تینوں وحدتوں — وحدت زمان، وحدت مکان اور وحدت عمل — میں سے صرف وحدت عمل کی ضرورت پر ارسطو نے زور دیا ہے۔ وحدت زمان کی طرف اس نے محض اشارہ کیا ہے اور وحدت مکان کی طرف اس نے اشارہ بھی نہیں کیا۔

اس کے بعد ارسطو نے ایک بڑی دل چسپ بحث چھیڑی ہے۔ یعنی شاعر اور مورخ کا موازنہ — مورخ وہ واقعات بیان کرتا ہے جو پیش آچکے ہیں؛ اور شاعر یہ بیان کرتا ہے کہ کیا پیش آ سکتا ہے، یا یوں کہیے کہ تاریخ خاص حقیقت کو بیان کرتی ہے اور شاعری عام حقیقت کو۔ اس آخری خیال پر بڑی حد تک کلاسیسیت کی بنیاد ہے۔ جب شاعری عام حقیقت کو بیان کرتی ہے تو اس کے یہ معنی بھی ہو سکتے ہیں کہ شاعر ہر بات کو عام بنا کے بیان کرے۔ جب وہ محبت کا یا باغ و راع کا ذکر کرے تو یہ ذکر کسی

خاص انفرادی جذبہ محبت کا نہ ہو، بلکہ عام انسانی جذبہ محبت کا ہو۔ کسی خاص باغ و راغ کا نہ ہو بلکہ ہر باغ و راغ پر صادق آئے۔ ارسطو کی "بوطیقا" کا ترجمہ سریانی اور سریانی سے عربی میں ہوا۔ مشرق پر ارسطو کے ایک جملے کا جتنا اثر ہوا شاید ہی کسی اور تنقیدی اصول کا ہوا ہو۔ چنانچہ مشرق اسلامی کی تمام تر شاعری خواہ وہ فارسی ہو یا ترکی یا اردو، ارسطو کے اس ایک اصول کے غلط طور پر جاگزیں ہو جانے کے باعث "عام" روش پسند کرتی رہی اور انفرادی جذبات "خاص" جذبات اور "خاص" واقعات سے احتراز کرتی رہی۔ اسلامی مشرق کے شعرا اگر ایک دوسرے سے مختلف ہیں تو اپنے اسالیب، انداز بیان، زبان یا دوسری شاعرانہ خصوصیات کی وجہ سے۔ لیکن جہاں تک مضامین کا تعلق ہے، سب کے مضامین کی انہی عام "روایات" پر بنیاد ہے جو مشرقی شاعری کا صدیوں تک موضوع بنے رہے؛ یہاں تک کہ مغربی اثرات نے انفرادی خصوصیات پیدا کرنے کی پھر سے کوشش کی، لیکن یورپی ادب کی تاریخ میں بھی ایک دور ایسا گزرا ہے جب ارسطو کے اس اصول کی بالکل یہی غلط توجیہ کی گئی۔ چنانچہ سترھویں صدی کے نصف آخر اور اٹھارھویں صدی کی یورپی شاعری کا بھی یہی ڈھنگ تھا۔

رویداد ہی کے تذکرے میں ارسطو پھر اس امر پر زور دیتا ہے کہ ٹریجڈی سے وہشت اور دردمندی کے جذبات پیدا ہوں۔ یہ جذبات ایسے واقعات سے پیدا ہوتے ہیں جو صرف غیر متوقع ہی نہیں بلکہ ایک دوسرے کے غیر متوقع نتیجے ہوں۔

رویداد دو طرح کی ہو سکتی ہے۔ سادہ اور پیچیدہ۔ پیچیدہ رویداد کی ترتیب میں "ڈرامائی ترکیبوں کو بڑا دخل ہے۔ ایک تو واقعات کا انقلاب یا تبدیلی، دوسرے دریافت، خواہ وہ اشخاص قصہ میں کسی کی دریافت ہو، کسی بھولے ہوئے عزیز کو پہچان جانا ہو، یا کسی واقعے کا علم ہو۔ انقلاب اور دریافت سے رویداد پیچیدہ ہو جاتی ہے۔ پیچیدہ رویداد کا ایک عنصر اور بھی ہے۔ یعنی حادثہ

اس کے بعد ارسطو نے بہ لحاظ کمیت ڈراما کے حصے گنائے ہیں۔ یہ پورا بیان صرف یونانی ڈرامے کے متعلق ہے اور اس کا شاعری یا ڈرامے کے عام اصول

سے کوئی تعلق نہیں۔

ٹریجڈی کے ہیرو کے انتخاب کے متعلق ارسطو نے بہت اہم اور دل چسپ اصول بنائے ہیں۔ یہ تو ظاہر ہے کہ ڈرامے کی یا اور ہر طرح کے قصے کی دل چسپی کا مرکز ہیرو ہوتا ہے۔ اُس کی قسمت کی تبدیلی کو ناظرین بڑے غور سے دیکھتے ہیں اور اس سے متاثر ہوتے ہیں۔ پس ڈرامے کے ہیرو کے انتخاب یا اس کی سرگزشت تراشنے میں بڑی احتیاط کی ضرورت ہے۔ اگر کسی نیک شخص کو بلا وجہ امیر سے غریب بننا دکھایا جائے گا تو ناظر نہ دہشت محسوس کرے گا، نہ ہمدردی بلکہ کراہت۔ اسی طرح کسی بد سیرت شخص کو غریب سے امیر کر دکھانا اخلاقی نقطہ نظر سے تو عیب ہے ہی، شاعرانہ نقطہ نظر سے بھی عیب ہے۔ اگر کسی بد سیرت آدمی کو امیر سے غریب بنایا جائے تو اخلاقی نقطہ نظر کی تو ضرور تشفی ہو جاتی ہے مگر اس سے نہ ہمدردی کا جذبہ ہوتا ہے نہ دہشت کا۔ کیوں کہ ہمدردی اور دہشت تو اسی صورت میں محسوس ہو سکتی ہے کہ ہم اپنے آپ میں اور ہیرو میں کوئی مشابہت محسوس کریں۔ پس ٹریجڈی کا ہیرو ایسا شخص ہو جو نہ بہت زیادہ نیک سیرت ہو، نہ بد سیرت۔ اور اس کی مصیبت کا باعث کوئی ایسی غلطی ہونی چاہیے جو عام انسانی سرشت کی کمزوری کا نتیجہ ہو۔ یہ بھی ضروری ہے کہ یہ شخص بڑا نامور اور خوش حال ہو، ارسطو نے ہیرو کی جو تعریف کی ہے وہ صرف یونانی ڈرامے یا یورپ کے کلاسیکی ڈرامے پر ہی صادق نہیں آتی بلکہ رومانی ڈرامے پر بھی۔ شکسپیئر کے تمام بڑے بڑے ہیرو ہیمیلٹ، میک بے، لیر اور آتھیلو اس معیار پر پورے اترتے ہیں۔

چند ثانوی اہمیت کے مباحث کے بعد ارسطو نے پھر دہشت اور دردمندی کے مضمون کو چھیڑا ہے۔ عمل ہی کی ترکیب ایسی ہونی چاہیے کہ اس سے یہ جذبات پیدا ہوں۔ پھر اس نے ان جذبات کے پیدا کرنے والے موضوعوں کا ذکر کیا ہے جو صرف یونانی ڈرامے ہی پر صادق آتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شکسپیئر نے بھی اس قسم کے موضوع جا بہ جا استعمال کیے ہیں۔ مثلاً شاہ لیر کی لڑکیوں کی اپنے باپ سے بغاوت، یا ہیمیلٹ میں ایک بھائی کا دوسرے بھائی کو زہر دے دینا۔ پھر بھی یونانی ڈرامے

ہی میں یہ واقعات اچھے معلوم ہوتے ہیں کیوں کہ اس زمانے کے لوگ اس قسم کی برادر کشی اور عزیز دشمنی کے قصے بڑی دل چسپی سے سنتے تھے۔

اس کے بعد ارسطو نے اطوار اور سیرت نگاری پر بحث کی ہے۔ چاہیے کہ اچھی سیرتوں کو ڈرامے میں پیش کیا جائے۔ کچھ تو اخلاقی نقطہ نظر سے، اور کچھ شاعرانہ حسن کے خیال سے، کیوں کہ اچھا بُرے سے زیادہ حسین ہوتا ہے۔ دوسرے یہ کہ تمیز و تناسب کا خیال رکھا جائے۔ تیسرے یہ کہ اطوار میں زندگی سے مشابہت ہو۔ ڈرامے کا عمل، سیرت کی ارتقا کا قدرتی نتیجہ ہو اور ”مداخلت غیبی“ کے بہانے کو ڈرامے میں حتی الامکان کم استعمال کیا جائے۔

انقلاب اور دریافت کا اس سے پہلے ارسطو نے اجمالی ذکر کیا تھا۔ اب اس نے دریافت کے طریقوں پر تفصیلی بحث کی ہے اور بہترین قسم کی دریافت اس کو قرار دیا ہے جو عمل کے نتیجے کے طور پر پیدا ہو۔

پھر شاعر کو کچھ اور ہدایتیں دی ہیں۔ پہلے تو یہ کہ وہ ناظر اور اداکار (ایکٹر) کے نقطہ نظر کا اچھی طرح خیال رکھے۔ دوسرے یہ کہ پہلے وہ رویداد کا نہایت ہی مختصر خاکہ تیار کرے پھر اُسے واقعات سے پُر کرے۔ واقعات کے خاکے کو نفسِ مضمون سے بہت گہرا تعلق ہونا چاہیے اور ڈرامائی شاعری میں واقعات مختصر ہونے چاہئیں۔ بہ لحاظِ ترکیب، پیچیدہ ٹریجڈی کے دو حصے ہوتے ہیں، ایک ”الجبھاؤ“ دوسرے ”سلجھاؤ“۔ ٹریجڈیاں چار طرح کی ہو سکتی ہیں:۔ پیچیدہ، المناک، اخلاقی اور سادہ۔

ٹریجڈی کی ترکیب رزمیہ نظم کے خاکے پر نہ ہونی چاہیے۔ زبان کے متعلق ارسطو نے جو بحث کی ہے وہ تنقید یا نظریہ تنقید کے نقطہ نظر سے قریب قریب قطعاً بیکار ہے۔ اس زمانے میں علمِ لسانیات، علمِ صوتیات اور علمِ قواعدِ زبان سب عالمِ طفلی میں تھے اور فلسفی ان سے کچھ کچھ دل چسپی لے رہے تھے۔ زبان کے حصے گنانے میں ارسطو نے آواز اور معنی سب کو بُری طرح الجھا دیا ہے۔ اسی

طرح اس نے الفاظ کی جو قسمیں قرار دی ہیں یعنی عام لفظ، اجنبی لفظ، تشبیہی لفظ، مخفف وغیرہ۔ وہ اگرچہ غلط نہیں لیکن جدید با اصول اور سائنٹیفک تحقیق کے مقابلے میں ارسطو کی تقسیم کو محض کچھ تاریخی اہمیت ہی دی جاسکتی ہے اس سے زیادہ نہیں۔

ٹریجڈی پر طول طویل مباحث کے بعد — جو کتاب کے نصف سے زیادہ حصے پر حاوی ہیں — ارسطو کی "بوطیقا" کا تیسرا حصہ شروع ہوتا ہے جو رزمیہ شاعری کے متعلق ہے۔

کئی لحاظ سے رزمیہ شاعری ٹریجڈی سے مشابہ ہے اور تاریخ سے اصولی طور پر مختلف ہے کیوں کہ برخلاف تاریخ کے وہ ایک ہی عمل کو بیان کرتی ہے کئی لحاظ سے رزمیہ شاعری ٹریجڈی سے مختلف بھی ہے۔ اس کی خاصیت ہی کچھ ایسی ہے کہ وہ ٹریجڈی سے زیادہ طویل ہوتی ہے۔ ٹریجڈی تمثیل کی دقتوں کے باعث مختصر ہوتی ہے لیکن رزمیہ نظم اگر اتنی ہی مختصر ہو تو اس میں وہ عظمت باقی نہ رہے گی۔ رزمیہ نظم کی بحر رجز یہ ہونی چاہیے۔

پھر ایک اور بہت دل چسپ بحث شروع ہوتی ہے وہ یہ کہ رزمیہ شاعری کو چوں کہ تمثیل نہیں کیا جاتا اور ٹریجڈی کے برخلاف اس کے واقعات کی نقل کو ناظرین آنکھوں سے نہیں دیکھتے، اس لیے اس میں ایک حد تک ناممکن اور خلاف قیاس واقعات کا استعمال جائز ہے۔ کیوں کہ ایسے واقعات سے تعجب پیدا ہوتا ہے، جو دل چسپی کی جان ہے۔ لیکن ضروری ہے کہ ناقابل یقین واقعات سلیقے سے بیان کیے جائیں۔ اس سلسلے میں ارسطو کا سب سے زیادہ مشکل اور متنازعہ فیہ نکتہ یہ ہے کہ قرین قیاس ناممکنات کو خلاف قیاس امکانات پر ترجیح ملنی چاہیے۔ یہ نکتہ جو بظاہر عقل کے خلاف معلوم ہوتا ہے، شاعرانہ تنقید کے کمال کی دلیل ہے۔ قرین قیاس ناممکنات میں دیوتا، پریاں، بھوت اور شاعری کے وہ تمام فوق الفطرت لوازمات شامل ہیں جن کے وجود کا ہمارے پاس کوئی ثبوت نہیں اور جن میں سے اکثر کو ہم ناممکن سمجھتے ہیں لیکن شاعری میں ان کے ذکر سے لطف پیدا ہوتا ہے۔ اس کے برعکس بہت سے واقعات ممکن تو ہیں لیکن ان کا پیش آنا بعید از قیاس

ہے۔ ایسے واقعات میں بھونڈا پن ہوتا ہے اور فنِ شاعری کے نقطہ نظر سے وہ بہت ناقص ہیں۔

اس کے بعد ارسطو کی کتاب کا ایک نیا حصہ شروع ہوتا ہے۔ یہ حصہ بہ اعتبارِ مضمون چوتھا ہے اور اس میں نقادوں کے اعتراضات اور ان کے جوابات سے بحث کی گئی ہے۔

شاعر دو طرح کی غلطی کر سکتا ہے۔ ان میں سے ایک تو اصلی غلطی ہے اور وہ یہ کہ وہ شاعری کی صلاحیت نہ رکھتا ہو، پھر بھی شاعری کرے۔ یہ غلطی ناقابلِ معافی ہے۔ دوسری قسم کی غلطی اتفاقی ہے۔ اس کی صورت یہ ہے کہ شاعر صلاحیت تو رکھتا ہے مگر ان جزئیات کے بیان میں کبھی کبھی غلطی کر جاتا ہے جن کا دوسرے فنون سے تعلق ہے۔ اتفاقی غلطی قابلِ معافی ہے۔

شاعر کی نقل سمن طرح کی ہو سکتی ہے۔ وہ اگر چاہے تو اشیا کو یوں پیش کر سکتا ہے۔ (۱) جیسی کہ وہ تھیں یا ہیں (۲) یا جیسی کہ وہ سمجھی جاتی ہیں یا بیان کی جاتی ہیں (۳) یا جیسا کہ انھیں ہونا چاہیے۔ پس شاعر ان تینوں میں جو طریقہ چاہے اختیار کر سکتا ہے اور نقاد کو اس کا اختیار نہیں کہ یہ اعتراض کرے کہ اس نے یہ طریقہ کیوں استعمال کیا۔ دوسرا طریقہ کیوں استعمال نہیں کیا۔ بہت سے تنقیدی اعتراض زبان کے متعلق ہوتے ہیں۔ لیکن اگر زبان پر پوری توجہ کی جائے اور شاعر نے جو کچھ کہا ہے اس کو موقع کے لحاظ سے جانچا جائے تو اس کا جواب بھی آسانی سے ممکن ہے۔ شاعر کی زبان کا بہت غور سے مطالعہ کرنا چاہیے اور اس کے ٹھیک ٹھیک معنی سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے۔ اگر شاعر کی کوئی بات متضاد معلوم ہو تو اسے سمجھنے یا اس پر اعتراض کرنے کے لیے منطقی استدلال اور جرح کی ضرورت ہے۔

پانچواں حصہ جو دوسرے اور تیسرے حصے کا تتمہ ہے، ٹریسیڈی اور رزمیہ شاعری کا پھر سے موازنہ کرتا ہے۔

اس حصے میں پہلے ان لوگوں کے دلائل پیش کیے گئے ہیں جو رزمیہ شاعری کو ٹریسیڈی سے افضل سمجھتے ہیں۔ ان کے دلائل نقل کرنے کے بعد ارسطو نے ان دلائل کا جواب دیا ہے

اور آخر میں اپنا قول فیصل سنایا ہے کہ ٹریجڈی کئی لحاظ سے رزمیہ شاعری سے افضل ہے۔
 رزمیہ شاعری میں جو عناصر ہیں وہ سب ٹریجڈی میں موجود ہیں لیکن ٹریجڈی کے تمام عناصر
 رزمیہ شاعری میں موجود نہیں۔ رزمیہ نظم میں وحدت کا قائم رکھنا بہت مشکل ہے۔
 اس بحث کے بعد ارسطو کی یہ کتاب ختم ہوتی ہے۔

(۵)

ہم دیکھ چکے ہیں کہ نہ صرف یونان بلکہ یورپ بھر میں ارسطو کی یہ کتاب فن تنقید پر
 پہلی کتاب تھی جس میں شاعری کو ایک جداگانہ اور خود مختار فن سمجھ کے بحث کی گئی ہے؛ اور
 اُسے نہ اخلاق کی کنیز سمجھا گیا ہے نہ سیاست کی، نہ مذہب کی۔ یہی وجہ ہے کہ یورپ میں ارسطو
 فن تنقید کا معلم اول ہے۔ ارسطو کے بہت بعد روما میں تنقید پر جو رسالے لکھے گئے، اُن
 سب میں اس کا اثر بہت نمایاں ہے۔ ان رسالوں میں سب سے اہم رومن شاعر
 ہورس کی تصنیف "فن شاعری" ہے۔ ہورس کے چھوٹے سے مگر معرکہ الآرا رسالے کی اہمیت
 دو گونہ ہے۔ ایک تو یہ کہ اس رسالے کے ذریعے ارسطو کے تنقیدی اصول یورپ
 میں مقبول ہوئے، دوسرے یہ کہ ہورس کے اپنے خیالات کو بھی غلط طور پر ارسطو
 سے منسوب کیا گیا۔

ہورس نے جا بہ جا ارسطو کے خیالات سے خوشہ چینی کی ہے۔ الفاظ کے استعمال
 کے متعلق اس نے ارسطو کی رائے کو زیادہ سہل بنا کے دہرایا ہے۔ رویداد کی وحدت
 اور تسلسل پر زور دیا ہے اور سیرت نگاری اور رویداد کے باہمی تعلق کو ارسطو کے مباحث
 کی بنا پر واضح کیا ہے۔ ڈرامے اور رویداد کی ترتیب کا ذکر کرتے ہوئے بھی اس
 نے ارسطو ہی کے طریقے کی پیروی کی ہے۔ شاعری کا مقصد اس نے بھی لطف
 پہنچانا اور اصلاح کرنا قرار دیا ہے۔ اتفاقی غلطیاں اس کے نزدیک بھی متاثر
 معافی ہیں۔

ساتھ ہی ساتھ بہت سے ایسے نکات بھی ہمیں ہورس کے اس رسالے میں ملتے

ہیں جو ارسطو کی کتاب میں موجود نہیں۔ لیکن یہ ارسطو کے مباحث اور بیانات کا منطقی نتیجہ ہیں اور ان میں سے بعض نے نشاۃ ثانیہ کے بعد کلاسیکی تحریک میں بڑی اہمیت حاصل کی۔ ہورس نے صحتِ رائے پر بہت زور دیا ہے اور اُس کو تحریر کی خوبی کی بنیاد قرار دیا ہے۔ فن کی ”پستی“ اس کے نزدیک ایک ایسی چیز ہے جسے دیوتاؤں اور کتب فروشوں، دونوں نے شعرا کے لیے ممنوع قرار دیا ہے۔ محض مطالعہ کسی صنّاع کو صنّاع نہیں بنا سکتا بلکہ خداداد ذہانت بھی اس کے لیے بہت ضروری ہے۔

(۶۱)

رومئے الکبریٰ کے عروج اور نشاۃ ثانیہ کے درمیان ایک زمانہ ایسا آیا کہ یورپ میں علم کی شمع قریب قریب گل ہو گئی۔ لیکن اسی زمانے میں یونانی تہذیب عربوں کے ترکے میں آئی۔ عباسی دور میں بکثرت کتابوں کا براہِ راست یونانی اور اکثر کا سریانی ترجموں سے عربی میں ترجمہ کیا گیا۔ حنین بن اسحاق (۳۴۰ تا ۴۰۰ھ) نے جو نصرانی المذہب تھا غالباً سب سے پہلے ارسطو کی تصانیف کا ترجمہ کیا۔ یہ قول ہٹی HITTİ کے ”اس زمانے میں جب رشید اور مامون یونانی اور ایرانی فلسفے سے بہرہ اندوز ہو رہے تھے، مغرب میں ان کے ہم عصر شارل مین اور اس کے امرا اپنے ناموں کا املا سیکھ رہے تھے۔“ اسی زمانے میں ارسطو کے ”نظامِ منطق“ کا عربی مجموعہ جس میں اس کے دونوں رسائل ”علمِ البلاغت“ اور ”فنِ شاعری“ (بوطیقا) شامل تھے، عربی صرف و نحو کے ساتھ ساتھ اسلامی دنیا میں علومِ ادب اور مسلکِ انسانیت کی بنیاد بن رہے تھے۔

لیکن اس سلسلے میں یہ یاد رکھنا چاہیے کہ یونانی سے عربی میں جو ترجمے ہوئے، زیادہ تر طب، فلسفہ اور منطق وغیرہ کی تصانیف کے ہوئے۔ عربوں نے یونانی ادب اور خصوصاً یونانی ڈرامے کی طرف کوئی توجہ نہیں کی۔ ادب میں ان کی رہنمائی ایران ہی کرتا رہا۔ عربی ادب اور عربی شاعری میں ڈرامے کا وجود ہی نہیں تھا۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ T. S. ELIOT نے اپنے ایک مضمون میں خوب لکھا ہے: ”تھیٹر ایک ایسا عطیہ ہے جو ہر قوم کو نہیں ملتا۔ خواہ اس کا تمدن

کتنا ہی اعلیٰ کیوں نہ ہو۔ یہ عطیہ مختلف اوقات میں ہندوؤں، جاپانیوں، یونانیوں، انگریزوں، فرانسیسیوں اور ہسپانیوں کو ملا۔ کم تر درجے میں یہ یونانیوں اور اہل اسکندریہ کو عطا کیا گیا۔ یہ (عطیہ) اہل روم کو نہیں ملا اور ان کے جانشین اطالویوں کو بھی زیادہ فیاضی سے نہیں دیا گیا۔ اس میں کیا کلام ہو سکتا ہے کہ عربوں کو یہ عطیہ قدرت بالکل نہیں ملا۔ یہی وجہ ہے کہ عرب ارسطو کے رسالہ فن شاعری کو اچھی طرح نہ سمجھ سکے۔ اس کی ایک مثال ہم تفصیلاً بیان کر چکے ہیں۔ شاعری کو عام روایات کا پابند بننا کے عہد بنی عباس کی عربی شاعری اپنے ساتھ فارسی شاعری اور اپنے بعد کی ترکی اور اردو شاعری کو بھی لے ڈوبی۔ ہارون الرشید کے عہد کے بعد سے مشرق قریب کی شاعری "عام روایات" کی اس قدر پابند ہے کہ شاعر کا جذبہ یا اس کا عشق، یا اس کی نظر، یا اس کا احساس کوئی انفرادی خصوصیت نہیں رکھتا۔ اگر انفرادی خصوصیت کا پتہ چلتا ہے تو محض اس کے طرز بیان اور اس کے کلام کی خصوصیتوں سے۔

رسالہ "فن شاعری" (بوطیقا) کا عربی میں براہ راست یونانی سے ترجمہ نہیں ہوا۔ بلکہ عربی ترجمہ (جس کا مسودہ پیرس میں محفوظ ہے اور جو دسویں صدی عیسوی کے وسط کا لکھا ہوا ہے) ایک سریانی ترجمے کا ترجمہ ہے۔ اصلی سریانی ترجمہ اب نابود ہو چکا ہے اور اس مترجم کا نام بھی کسی کو معلوم نہیں۔ یہ سریانی ترجمہ غالباً ایک ایسے یونانی مسودے پر مبنی ہو گا جو موجودہ یونانی نسخوں سے بہت پرانا ہو گا۔ وہ یونانی مسودہ جس سے سریانی میں ترجمہ کیا گیا نابود ہے لیکن ایک اور بہت قدیم یونانی نسخہ موجود ہے جو گیارھویں صدی عیسوی کا لکھا ہوا ہے اور پیرس میں موجود ہے۔ اس دوسرے نسخے ہی سے یورپ کی تمام جدید زبانوں میں ترجمہ کیا گیا ہے۔

پروفیسر مارگولیتھ نے عربی ترجمے کے کچھ حصوں کا لاطینی میں ترجمہ کیا ہے جو ان کی

ANALACTA ORIENTALIA (مطبوعہ ۱۸۸۷ء) میں شامل ہے۔

عربی ترجمے سے بہت سے مشکل اور متنازعہ فیہ الفاظ کی تحقیق میں مدد ملتی ہے اور اس سے اس دوسرے یونانی نسخے کی تصحیح ہوتی ہے جو بعد کا لکھا ہوا ہے۔ اور جس سے

(۷)

نشاة ثانیہ کے بعد شاعری کو ایک رہبر اور مقنن کی بڑی ضرورت تھی۔ رہبری کے لیے ارسطو سے بہتر انتخاب ممکن نہ تھا۔ چنانچہ اس دور میں یورپ بھر میں ارسطو سے دل چسپی بڑھتی گئی۔ ۱۴۹۵ء میں والا (VALIA) نے "فنِ شاعری" کا لاطینی میں ترجمہ کیا۔ یہ غالباً پہلا ترجمہ تھا جو کسی یورپی زبان میں ہوا۔

کچھ ہی عرصے کے بعد یعنی ۱۵۱۵ء میں ایک اور لاطینی ترجمہ اور اس کے ساتھ ابن رشد کے خلاصے کا ترجمہ شائع ہوا۔ اس ترجمے کی اہمیت یہ ہے کہ اس سے ارسطو کی عربی تنقید اور عربی روایات سے یورپ کو آگاہ کیا گیا۔

اطالوی زبان میں پہلا ترجمہ سیینی (SENNI) کا ہے، جو ۱۵۲۹ء میں فلارنس سے شائع ہوا؛ لیکن اطالوی میں سب سے اہم ترجمہ کاسٹل وی تر (CASTELVETRO) کا ہے۔ یہ ترجمہ پہلی بار وی آنا سے ۱۵۵۱ء میں (POETRICA DARISTOTLE VULLGARIZZATA) کے عنوان سے شائع ہوا۔ بہت سی ایسی روایات جو ارسطو سے منسوب کی جاتی ہیں، اسی ترجمے کی تشریحات کے باعث پھیلیں۔ چنانچہ "وحدت مکان" کا نظریہ کاسٹل وی تر وی کے زمانے سے شروع ہوتا ہے۔ اسکالی گر (SCALIGER) نے جو نشاة ثانیہ کا ایک بہت بڑا نقاد تھا، ایک رسالہ لکھا جس کا نام اُس نے ارسطو کے رسالے کے نام پر (POETIK) رکھا؛ اور اس میں "وحدت مکان" کے نظریے کو پیش کیا۔ کاسٹل وی تر وی نے اسکالی گر کے نظریے کو قبول کر کے اُسے بڑی شہرت دی۔ تقریباً دس سال بعد جب سرفیلپ سڈنی (SIR PHILIP SIDNEY) نے انگریزی میں پہلی جامع تنقیدی کتاب لکھی تو بڑی حد تک کاسٹل وی تر وی کے مباحث اور خیالات کو دہرایا۔

پہلا فرانسیسی ترجمہ داسیے (DACIER) نے ۱۶۹۲ء میں کیا۔ جس کے ساتھ شرح بھی شامل تھی۔ داسیے نے بھی "تینوں وحدتوں" اور اس قسم کے دوسرے متنازعہ فیہ مسئلوں

پر بہت تفصیلی بحث کی ہے

انگریزی ترجمہ بہت عرصے کے بعد ہوا۔ تقریباً اس وقت جب کلاسیکی تحریک مدھم پڑ چکی تھی۔ پہلا مکمل ترجمہ ٹوائی ننگ TWINNING کا ہے جو لندن سے ۱۷۸۹ء میں شائع ہوا۔ ہم کہ آئے ہیں کہ نشاۃ ثانیہ کے زمانے میں سب سے پہلے اسکالی گرنے "تینوں وحدوں" اور اس قسم کے دوسرے مباحث کو چھیڑا۔ لیکن اس سے پہلے ہی ایک اور اطالوی وی دا VIDA نے اپنی تصنیف DE ARTE POETICA مطبوعہ ۱۵۲۷ء میں کلاسیکی تنقید کے اور بہت سے اصول مرتب کیے۔ اسی نے "شائستگی" DECORUM کے نظریے کو ہو لیس اور ارسطو سے اخذ کر کے پیش کیا۔ اس نظریے کا ملکہ الزبتھ کے عہد کے ڈرامے اور تنقید پر بڑا اثر ہوا۔ اسکالی گرنے کے ایک اور اہم عصر من ٹورنو MINTURNO کا بھی اس دور کی تنقید کی تعمیر میں بڑا حصہ ہے۔ یہ بھی ارسطو اور ہو لیس کا پیرو ہے۔ عہد الزبتھ کے انگریزی ادیبوں نے خود ارسطو کی کتاب کا شاید زیادہ مطالعہ نہیں کیا تھا۔ وہ ہمیشہ ارسطو کو من ٹورنو اور اسکالی گرنے کی عینک سے دیکھتے تھے۔

سترھویں صدی کے نصف آخر میں اس تحریک نے خاصاً زور پکڑا جو نو کلاسیسیت کے نام سے مشہور ہے۔ یہ تحریک اٹھارھویں صدی میں یورپ کے ادب پر چھا گئی۔ اس تحریک کی علم برداری جن لوگوں نے کی وہ تنقید نگار بھی تھے اور شاعر بھی۔ جیسے فرانس میں کارنے لی CORNEILLE بوآلو BOILEAU انگلستان میں ڈرائی ڈن DRYDEN اور یو پ

- POPE

ڈرائی ڈن نو کلاسیکی نقطہ نظر کا پابند ضرور تھا لیکن اس قدر زیادہ نہیں کہ ہر طرح کی اندھی تقلید کو جائز سمجھے۔ یہ تحریک دراصل فرانس میں پروان چڑھی، کیوں کہ فرانسیسی ذہنیت ہمیشہ سے سخت اصول و قواعد کی طرف مائل رہی ہے۔ فرانس میں بوآلو نے اپنی (LERT POETIQUE) میں شاعری کا اصل اصول ہی متقدمین (یونانیوں اور اہل روم) کی تقلید کو اس بنا پر قرار دیا کہ متقدمین کی پیروی دراصل فطرت کی پیروی ہے، کیوں کہ فطرت کی مصوری کوئی ان سے بہتر کر نہیں سکتا۔ جب شعراے متقدمین کی نقل فرض قرار دی گئی تو اصول

کی حد تک متقدمین تنقید نگاروں اور خصوصاً ارسطو کی پرستش تو لازمی ہی تھی۔ ارسطو کی "بوطیقا" کی غلط یا صحیح تشریحات پر نو کلاسیکی تنقید کا دار و مدار تھا۔

بالآخر رومانی تحریک نے شاعری میں زور پکڑا اور تنقید نے پہلی بار ارسطو یا کسی اور کی تنقیدی آمریت کو قبول کرنے سے انکار کی جرأت کی؛ لیکن رومانی تحریک کی ابتدا کے زمانے میں جرمنی میں ایک نئی کلاسیکی تحریک شروع ہوئی جس کا ایک بہت بڑا علم بردار لیسنگ LESSING تھا۔ اس نئی تحریک کے بانیوں نے نو کلاسیکی غلطیوں کو ظاہر کر کے نئے سرے سے اور سائنٹیفک طریقے پر یونان کے علم و ادب اور فنون کا مطالعہ شروع کیا۔ اور ارسطو کی تنقید کی اندھی تقلید کے بجائے روحانی رُوح عمل اور ارسطو کی تنقید کی خوبئیوں سے فیض اٹھانے کی تحریک شروع کی۔ لیسنگ نے ارسطو کے اصلی اصول کی تشریح کی اور جو غلط اصول اس سے منسوب کیے جاتے تھے ان سب کی تردید کی۔

لیسنگ کے بعد ارسطو کا اثر فنِ تنقید پر بحیثیت عملی قوت کے کمزور پڑتا گیا۔ ادھر ڈرامے میں ابن نے ارسطو کے نام نہاد حامیوں کے اصول کو وہ شکست فاش دی جو انھیں شکسپیئر کے ہاتھوں بھی نصیب نہ ہوئی تھی۔ ساتھ ہی ساتھ شاعری اور ادب کی نئی نئی تحریکیں پھیل رہی تھیں، جیسے رومانیت، حقیقت نگاری، رمزیت وغیرہ وغیرہ۔ یورپ کے ادیب اور شاعر ان نئی تحریکوں کی حمایت یا مخالفت میں منہمک ہو گئے اور ارسطو کے تنقیدی اصول سے صرف یونیورسٹیوں کے پروفیسروں اور طلباء کو دلچسپی باقی رہ گئی۔

لیکن ارسطو کے اصول نے — وہ غلط ہوں یا صحیح؛ ان کے معنی غلط لیے گئے ہوں یا صحیح — دنیا کے ادب کی تخلیق و تعمیر، شاعری کی ارتقا اور رجحانات، ادبی تحریکات کے آغاز اور ان کے ردِ عمل اور سب سے بڑھ کر فنِ تنقید پر جو اثر ڈالا ہے اُس کی برابری کوئی کتاب نہیں کر سکتی۔ جہاں تک خالص فنِ تنقید کا تعلق ہے معلّمِ اول کا یہ شاہکار دنیا بھر میں بے مثل ہے۔ ارسطو کا منطقی استدلال، اس کا تجزیہ اور ترتیب و ترکیب کی عاقلانہ صلاحیت اس کتاب کو تنقید کی اور تمام کتابوں سے ممتاز کرتی ہے۔

(۸)

یہ ترجمہ میں نے مختلف انگریزی ترجموں کی مدد سے کیا ہے۔ جہاں سب میں اختلاف تھا، وہاں میں نے بچر (BUTCHER) کے ترجمے کو ترجیح دی ہے۔ اس کا ترجمہ نہ صرف جدید ترین تحقیقات کے بعد کا ہے بلکہ عربی ترجمے سے بھی ہر متنازعہ فیہ موقع پر استصواب کرتا ہے۔ لیکن کتاب کے ابواب کی تقسیم کی حد تک اور بعض اصلاحات کے ترجمے میں میں نے ٹوائی ننگ (TWINING) کی پیروی کی ہے۔ ٹوائی ننگ اور اس کے سوا اور بھی کئی یورپی مترجمین نے کتاب کو نفس مضمون کے اعتبار سے پانچ بڑے حصوں میں تقسیم کیا ہے یہ تقسیم اس قدر مفید ہے کہ میں نے اس کی پیروی کرنی مناسب سمجھی۔

ناظرین کی سہولت کے لیے میں نے حاشیے پر سلسلے وار مباحث اور نکتے کا عنوان اور بعض صورتوں میں بہت ہی مختصر خلاصہ بھی لکھ دیا ہے۔ ارسطو کے جتنے ترجمے میرے پیش نظر ہیں اُن میں سے کسی سے مجھے اس سلسلے میں مدد نہیں ملی۔ لیکن میرے سامنے جوڈٹ (JOWETT) کی مثال تھی جس نے افلاطون کے مکالمات کے انگریزی ترجموں میں اس طریقے کو بہت خوبی سے استعمال کیا ہے۔

عزیز احمد

جامعہ عثمانیہ - ۲۲ جون ۱۹۴۱ء

پہلا حصہ

شاعری پر ایک عام اور بالموافقہ نظر شاعری کی خاص قسمیں

تمہید

میرا مقصد ہے کہ میں عام طور پر شاعری اور اس کی مختلف قسموں کے متعلق لکھوں۔ یہ تحقیق کروں کہ ان میں سے ہر ایک (قسم) کا خاص حاصل کیا ہے۔ کسی رویداد یا خاکے کی کس طرح کی ترکیب اچھی نظم کے لیے ضروری ہے۔ ہر قسم (کی شاعری) کے کتنے اور کون کون حصے ہیں۔ اسی مضمون سے متعلق اور جو باتیں ہیں انہیں بھی پرکھوں۔ میں ان امور کا اس ترتیب کے مطابق ذکر کروں گا جو مجھے قدرتی معلوم ہوتی ہے۔

(۱)

رزمیہ شاعری، ٹریجڈی (المیہ) کامیڈی (طربیہ)، بھجن اور اسی طرح، بانسری، اور چنگ کے راگ، اگر آپ بالکل عام نقطہ نظر سے دیکھے تو یہ سب نقلیں ہیں۔ پھر بھی یہ تین لحاظوں سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں اور وہ اس طرح سے کہ ان کے نقل کرنے کے ذریعے مختلف ہیں، موضوع مختلف ہیں اور طریقے مختلف ہیں۔

(۲)

جس طرح کچھ آدمی اپنے فن کے لیے اور کچھ عادتاً رنگ یا شکلوں کے ذریعے مختلف

پہلا حصہ
چیزوں کی نقل اُتارتے ہیں اور کچھ لوگ آواز سے نقل کرتے ہیں، اسی طرح مذکورہ بالا فنون میں موزونیت، الفاظ اور نغمہ وہ مختلف ذرائع ہیں جو یا الگ الگ یا طرح طرح سے ایک دوسرے سے مل کر یہ سب نقل پیدا کرتے ہیں۔

مثال کے طور پر :- اس نقل میں جو بانسری اور چنگ، یا اور آلات موسیقی سے کی جاتی ہے جن سے ایسا ہی اثر پیدا ہو۔ مثلاً ارگن یا شہنائی صرف موزونیت اور نغمہ کو استعمال کیا جاتا ہے۔ ناچ میں صرف موزونیت کو، نغمہ کو نہیں۔ کیوں کہ ایسے بھی ناچنے والے ہیں۔ جو نرت میں موزونیت کے ذریعے آداب، جذبات اور حرکات کو ادا کرتے ہیں۔

رزمیہ شاعری میں محض الفاظ یا نظم کے ذریعے نقل کی جاتی ہے۔ یہ نظم یا تو مختلف بحروں میں لکھی جاسکتی ہے، یا جیسے کہ ابھی تک رسم بندھی ہوئی ہے۔ ایک ہی نوع (کی بحر) میں محدود کی جاسکتی ہے۔ اس کے یعنی (EPOPOEIS) کے سوا کوئی اور عام نام ایسا نہیں ہے، جو سوفرون (SOPHIRON) اور زے ناکس (XENARCHUS) کے تماشوں اور سقراطی مکالمات پر بھی پورا اُترے یا ان نظموں پر جو آبمئی (IAMBIE) تو حے کی، یا اور بحروں میں لکھی جائیں اور جن میں اس طرح کی نقل کو استعمال کیا جاسکے جو رزمیہ شاعری میں استعمال کی جاتی ہے۔

اس میں شک نہیں کہ رسم و رواج نے شاعری (یا صنعت) کو بحر سے متعلق قرار دے کے بعض کو نوہ گمر شعر قرار دیا ہے، یعنی ایسے شعرا جو نو حے لکھتے ہیں۔ بعض کو رزمیہ نگار بتایا ہے۔ یعنی وہ جو مسدس الارکان بحر میں لکھتے ہیں۔ اس طرح شعرا کی جو تقسیم کی گئی ہے وہ ان کی نقل کی ماہیت کی بنیاد پر نہیں بلکہ محض بحروں کی بنیاد پر ہے، کیوں کہ وہ لوگ بھی جو نظم میں طب یا طبیعیات پر رسالے لکھتے ہیں، شاعر ہی کہلاتے ہیں۔ لیکن ہومر اور ایپی ڈوکلیس EMPEDOCLES میں بہ جز ان کی بحر کے اور کوئی چیز مشترک نہیں۔ چنانچہ اول الذکر تو حقیقی طور پر شاعر کے لقب کا مستحق ہے۔ لیکن آخر الذکر کو اگر ماہر طبیعیات کہا جائے تو زیادہ مناسب ہوگا۔

اسی طرح اگر کوئی یہ چاہے کہ اپنی نقل کو ہر طرح کی خلط ملط بحروں میں پیش کرے جیسا کہ کیرمون CHAEREMON نے اپنی (تصنیف) (CENTAUR) میں کیا ہے جو تمام طرح کی بحروں کا خلط ملط مجموعہ ہے، تو اس کے یہ معنی نہیں ہو سکتے کہ محض اس وجہ سے وہ شاعر کا لقب پانے کا مستحق ہو جائے گا۔ لیکن اب یہ بحث ختم۔

لیکن شاعری کی اور بھی قسمیں ہیں جو نقل کے تینوں ذریعوں :- موزونیت، نغمے اور نظم کو استعمال کرتی ہیں۔ جیسے بھجن اور ٹریجڈی اور کامیڈی۔ بہ ہر حال ان میں فرق یہ ہے کہ ان میں سے بعض میں سب (ذریعے) ایک ساتھ استعمال کیے جاتے ہیں اور بعض میں الگ الگ۔ پس ان فنون میں یہ فرق، اُن ذریعوں کے لحاظ سے ہے جن سے وہ نقل کرتے ہیں۔

(۳)

لیکن چوں کہ نقل کے موضوع انسان کے افعال ہیں اور چوں کہ یہ ضروری ہے کہ یہ انسان اچھے ہوتے ہیں یا بُرے۔ (کیوں کہ اسی پر سیرت کا دار و مدار ہے۔ تمام آدمیوں کے اطوار پر نیکی یا بدی کا بڑا گہرا اثر ہوتا ہے) اس لیے اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ہم انسانوں کو یا تو وہ جیسے ہیں اُس سے بہتر دکھا سکتے ہیں، یا اُس سے بدتر یا بالکل ویسے ہی جیسے کہ وہ ہیں۔

مثال کے طور پر مصوری میں دیکھیے۔ پالی گناتس (POLYGNOTUS) کی کھینچی ہوئی تصویریں فطرت کی عام سطح سے بلند ہیں۔ پوسون (PAUSON) کی سطح سے گری ہوئی ہیں۔ اور ڈایونی سیس (DIONYSIUS) کی تصویریں بالکل سچی تشبیہیں ہیں۔ اب یہ ظاہر ہے کہ مذکورہ بالا نقلوں میں سے ہر ایک ان اختلافات کی پابند ہوگی۔ اور علیحدہ قسم کی نقل ہوگی۔ کیوں کہ ایسے موضوعوں کی نقل کی جاتی ہے جو اس لحاظ سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ یہ عمل ناج میں بھی ہو سکتا ہے، بانسری اور چنگ

کے راگ میں بھی اور شاعری میں بھی جو صرف الفاظ یا نظم کو، نغے اور موزونیت کے بغیر استعمال کرتی ہے۔ چناں چہ ہومر نے انسانوں کا جیسے وہ ہیں اُس سے بالاتر بنا کے، خاکہ کھینچا ہے۔ کلیوفون (CLEOPHON) نے انھیں ایسا دکھایا ہے جیسے کہ وہ ہیں۔ بے گی مون (HEGEMON) نے جو تھیسیا کا رہنے والا ہے اور جو مضحک چربوں کا موجد ہے، اور نکو کارس NICHARCHES نے ڈیلیاڈ میں انھیں (انسانوں کو) جیسے وہ ہیں اس سے بدتر دکھایا ہے۔

اسی طرح بھجنوں وغیرہ میں بھی نقل اس قدر مختلف قسم کی ہو سکتی ہے، جیسے ٹو تھیس (TIMOTHEUS) کی تصنیف "اہل فارس" فلا کے نس PHILOXENUS کی تصنیف "کالے بھوت" سے مختلف ہے۔

ٹریجڈی اور کامیڈی بھی اسی طرح ایک دوسرے سے ممتاز ہیں۔ کامیڈی کا مقصد یہ ہے کہ انسانوں کو ہم جیسا پاتے ہیں، انھیں اس سے بدتر دکھایا جائے۔ ٹریجڈی کا مقصد ہے کہ بہتر دکھایا جائے۔

(۴)

ابھی تیسرے فرق کا ذکر باقی ہے۔ یعنی اس طریقے کا ذکر جس سے ان میں سے ہر موضوع کی نقل کی جاسکتی ہے۔ کیوں کہ شاعر ایک ہی موضوع کو وہی ذریعے استعمال کر کے بیانیہ طریقے پر بھی نظم کر سکتا ہے۔ اور پھر اس (بیانیہ طریقے) میں بھی یا تو دوسرے کرداروں کو پیش کر کے جیسا کہ ہومر نے کیا ہے، یا بلا تبدیلی کے خود ہی بطور متکلم۔ یا وہ اس طرح نقل کر سکتا ہے کہ اپنے تمام کرداروں کو حقیقی بنا کے پیش کرے کہ وہ سب خود مصروف عمل نظر آئیں۔

جیسا کہ میں نے شروع میں کہا تھا یہ تین طرح کے اختلافات — یعنی ذریعوں موضوعوں اور طریقوں کے اختلافات ایسے ہیں جن کے ذریعے ہر طرح کی نقل میں امتیاز کیا جاسکتا ہے۔ چناں چہ ایک لحاظ سے سوفو کلیس (SOPHOCLES) اسی طرح کا نقل کرنے

والا ہے۔ جیسے ہومر، کیوں کہ دونوں کے موضوع بلند و بالا کردار ہیں۔ دوسرے لحاظ سے وہ ارسٹوفینس ARISTOPHANES کی طرح ہے، کیوں کہ دونوں عمل کے ذریعے نقل کرتے ہیں اور بعض کا خیال ہے کہ اسی لحاظ سے ایسی نظموں کے لیے ڈراما (یعنی عمل) کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ اسی پر ڈورین لوگ اپنا یہ دعویٰ قائم کرتے ہیں کہ ٹریجڈی اور کامیڈی دونوں کو انھوں نے ایجاد کیا ہے۔ کیوں کہ کامیڈی (کی ایجاد) کے دعوے دار میگاری ہیں۔ یونان کے (میگاری) بھی جن کی حجت یہ ہے کہ اُن کی جمہوری حکومت میں اس کا آغاز ہوا۔ اور سلی والے (میگاری) بھی جن کا شاعر ایپی کارمس EPICHRMUS کیونی ڈیس CHIONIDES اور مگنس ORMAGNES دونوں سے بہت پہلے پھلا پھولا۔ بیلویو نے سس کے بعض ڈورین باشندوں نے ٹریجڈی (کی ایجاد) کا دعویٰ کیا ہے۔ ان دعووں کی تائید میں وہ ان الفاظ کے معنوں کی بنا پر بحث کرتے ہیں۔ ان کا بیان ہے کہ ”گانو“ کو ڈورک بولی میں COME کہتے ہیں اور اے ٹک بولی میں DEMOS کامیڈی والوں کا لقب COMAZEIN (گلچھڑے اڑانا) سے مشتق نہیں، بلکہ یہ نام اس وجہ سے دیا گیا کہ جس زمانے میں شہر والے انھیں گھسنے نہیں دیتے تھے، وہ دیہاتوں COMAI میں چکر لگاتے تھے؛ ان کی مزید تاویل یہ ہے کہ وہ (ڈورک لوگ) ”کرنا، یا عمل“ کا مفہوم لفظ DRAN سے ادا کرتے ہیں۔ اہل ایٹھنز اس مقصد کے لیے لفظ PRATTICIN استعمال کرتے ہیں۔

نقل کے اختلافات، اور وہ کتنے اور کیا ہیں۔ اس کے متعلق جو کہا جا چکا وہ کافی ہے۔

(۵)

معلوم ہوتا ہے کہ بالعموم شاعری کی ابتدا دو اسباب سے ہوئی ہے۔ دونوں بالکل قدرتی ہیں۔

(شاعری کی ابتدا کے دو اسباب)

(۱) نقل کرنا بچپن ہی سے انسان کی جبلت ہے۔ اسی باعث وہ دوسرے تمام

(نقل)

جانوروں سے ممتاز ہے کہ وہ سب سے زیادہ نقال اور اسی جبلت کے ذریعے وہ اپنی سب سے پہلی تعلیم پاتا ہے۔ اسی طرح تمام آدمی قدرتی طور پر نقل سے حظ حاصل کرتے ہیں۔ فنونِ شبیہی کے نمونوں کو دیکھ کر ہم جو محسوس کرتے ہیں اُس سے یہ صاف ظاہر ہے، کیوں کہ ان میں ہم خوشی سے دھیان لگا کے — اور جتنی ٹھیک نقل کی گئی ہو اتنی ہی زیادہ خوشی سے — اسی چیزوں کو دیکھتے ہیں جو اگر اصلی ہوں تو انہیں دیکھ کر ہمیں تکلیف ہو، جیسے ذلیل ترین اور انتہائی نفرت انگیز جانور، لاشیں اور اسی طرح کی چیزیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ سیکھنے میں ایک قدرتی خوشی ہے جو محض فلسفیوں تک محدود نہیں بلکہ تمام انسانوں کے لیے عام ہے؛ فرق صرف اتنا ہے کہ عوام الناس اس میں زیادہ عارضی اور ناپائدار طریقے سے حصہ لیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ تصویر دیکھ کر انہیں خوشی حاصل ہوتی ہے۔ اُس کو دیکھ کر وہ سیکھتے ہیں، نتیجہ نکالتے ہیں۔ ہر شے کی ماہیت دریافت کرتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ یہ اس طرح کا فلاں شخص ہے، لیکن اگر ہم یہ فرض کر لیں کہ جس شے کی نقل اُتاری گئی ہے وہ ایک ایسی چیز ہے جسے ناظر نے کبھی نہیں دیکھا تو اس صورت میں اُسے نقل کی وجہ سے خوشی نہیں حاصل ہوگی بلکہ کاری گری یا رنگوں یا کسی ایسی وجہ سے۔

پس نقل کرنا تو ہمارے لیے ایک قدرتی امر ہے اور ثانیاً نغمہ اور موزونیت بھی قدرتی ہیں؛ (کیوں کہ یہ واضح ہے کہ تقطیع ایک طرح کی موزونیت ہے) اس لیے وہ اشخاص جن میں شروع شروع میں یہ رجحانات بہت زیادہ قوی تھے قدرتی طور پر ایسی ناہموار اور (۱) زیادہ (۲) موزونیت (۳) فی البدیہہ کوششیں کرنے لگے، جنہوں نے آہستہ آہستہ ترقی کی اور ان سے شاعری کی ابتدا (۴) نے جنم لیا۔

(۶)

لیکن یہ شاعری جو اپنے مصنفوں کی مختلف سیرتوں کی پابند تھی، فطری طور پر دو مختلف اقسام میں منقسم ہو گئی۔ وہ لوگ جو سنجیدہ اور عالی سرشت تھے انہوں نے اپنی نقلوں کی (۱) (۲) (۳) (۴) (۵) (۶) (۷) (۸) (۹) (۱۰) (۱۱) (۱۲) (۱۳) (۱۴) (۱۵) (۱۶) (۱۷) (۱۸) (۱۹) (۲۰) (۲۱) (۲۲) (۲۳) (۲۴) (۲۵) (۲۶) (۲۷) (۲۸) (۲۹) (۳۰) (۳۱) (۳۲) (۳۳) (۳۴) (۳۵) (۳۶) (۳۷) (۳۸) (۳۹) (۴۰) (۴۱) (۴۲) (۴۳) (۴۴) (۴۵) (۴۶) (۴۷) (۴۸) (۴۹) (۵۰) (۵۱) (۵۲) (۵۳) (۵۴) (۵۵) (۵۶) (۵۷) (۵۸) (۵۹) (۶۰) (۶۱) (۶۲) (۶۳) (۶۴) (۶۵) (۶۶) (۶۷) (۶۸) (۶۹) (۷۰) (۷۱) (۷۲) (۷۳) (۷۴) (۷۵) (۷۶) (۷۷) (۷۸) (۷۹) (۸۰) (۸۱) (۸۲) (۸۳) (۸۴) (۸۵) (۸۶) (۸۷) (۸۸) (۸۹) (۹۰) (۹۱) (۹۲) (۹۳) (۹۴) (۹۵) (۹۶) (۹۷) (۹۸) (۹۹) (۱۰۰)

کے لیے بلند و بالا کرداروں کے عمل اور کارناموں کو انتخاب کیا۔ برخلاف اس کے لطیف مزاج شعرا نے کمینوں اور قابل نفرت آدمیوں کا خاکہ اڑایا اور انہوں نے سب سے پہلے ہجوئیں لکھیں، جیسے کہ مقدم الذکر شعرا نے بھجن اور قصیدے لکھے۔

ہلکی قسم کی نظموں میں سے کوئی ایسی ہمارے سامنے باقی نہیں جو ہومر کے زمانے سے پہلے لکھی گئی ہو۔ حالانکہ غالباً ایسی بہت سی نظمیں لکھی گئی ہوں گی۔ لیکن اُس کے دور کی ایسی نظمیں موجود ہیں جیسے اس کی MARGITES اور اسی طرح کی دوسری نظمیں جن میں آبمئی بحر کو سب سے زیادہ مناسب سمجھ کے پیش کیا گیا ہے۔ اور یقیناً اس کا نام آبمئی اس وجہ سے ہے کہ یہ وہ بحر ہے جس میں وہ ایک دوسرے پر آبمئی (ہجو) لکھتے تھے۔

اس طرح یہ پُرانے شعرا دو گروہوں میں منقسم تھے: وہ جو رجزیہ نظمیں لکھتے تھے اور وہ جو آبمئی نظمیں لکھتے تھے۔

جس طرح سنجیدہ نوع میں ہومر ہی اکیلا شاعر کے لقب کا مستحق ہے، محض اپنی دوسری خوبیوں کی بنا پر نہیں بلکہ اس وجہ سے بھی کہ اُس کی نقلوں میں ڈرامائی رُوح موجود ہے۔ اسی طرح وہ پہلا شخص ہے جس نے کامیڈی کے تصور کا خیال دلایا، کیوں کہ اس نے ہجو، قبیح کی جگہ تمسخر سے کام لیا اور تمسخر کو ڈرامائی سانچے میں ڈھالا۔ چنانچہ اس کی MARGITES کو کامیڈی سے وہی نسبت ہے جو اس کی ایلید اور اوڈی سے۔ لیکن جب ٹریجڈی اور کامیڈی ایک بار اچھی طرح نمودار ہو چکیں تو پھر بعد کے شعرا نے اپنی فطری استعداد کی مناسبت سے اپنے آپ کو ان نئی انواع میں سے ایک یا دوسری سے متعلق کر لیا۔ ہلکے قسم کے شعرا بجائے آبمئی نظمیں لکھنے کے کامیڈی لکھنے لگے اور سنجیدہ تر شعرا بجائے رجزیہ نظموں کے ٹریجڈی، یہ اس وجہ سے کہ شاعری کی یہ جدید انواع رُتبے میں اعلا اور وقعت میں اونچی ہیں۔

اب رہا یہ سوال کہ ٹریجڈی نے جہاں تک اس کے اجزاء و عناصر کا تعلق ہے بجائے خود اور تھیٹر کے لحاظ سے امکان بھر پوری ترقی حاصل کر لی ہے یا نہیں، ایسا

(۷)

پس ٹریجڈی اور کامیڈی دونوں جن کی اس ناہموار اور بے ساختہ طریقے سے ابتدا ہوئی۔ پہلی کی بھجوں سے، اور دوسری کی ان شہوانی گیتوں سے جو آب بھی بہت سے شہروں میں رائج ہیں۔ دونوں میں سے ہر ایک ایسی تدریجی اور مستقل اصلاحوں کے ذریعے جو بالکل نمایاں تھیں، آہستہ آہستہ تکمیل کی طرف بڑھی۔

ٹریجڈی نے کئی تبدیلیوں کے بعد بالآخر اپنی ٹھیک صورت کی تکمیل کے بعد آرام پایا۔ اسکا نئی نس نے سب سے پہلے ایک اور اداکار کا اضافہ کیا۔ سنگت (گورس) کو مختصر کیا اور مکالمے کو ٹریجڈی کا خاص حصہ بنایا۔ سوفو کلیس نے اداکاروں (ایکٹروں) کی تعداد بڑھا کر تین کر دی اور مناظر کی آرائش تصویروں (پیردوں) کے ذریعے بڑھائی۔ بہت زمانے کے بعد یہ ہو سکا کہ ٹریجڈی نے چھوٹی اور سادہ رویداد اور اپنی پُرانی ساطیری مضحکہ خیز زبان کو الگ پھینک کر اپنی شایان شان عظمت اور مرتبے کو حاصل کیا۔ تب پہلی مرتبہ آبمی بھر کو استعمال کیا گیا۔ کیوں کہ بالکل ابتدا میں ٹرو کی چار رکتی بھر کو اس لیے استعمال کیا جاتا تھا کہ وہ اس زمانے کی ساطیری اور اچھل کود سے مناسبت رکھنے والی نظم کے لیے زیادہ موزوں تھی۔ لیکن جب مکالمے کی بنیاد پڑی تو فطرت نے خود بہ خود مناسب بحر کی طرف رہنمائی کی۔ کیوں کہ تمام بحروں سے زیادہ آبمی بحر بول چال سے مناسبت رکھتی ہے۔ یہ اس امر سے ظاہر ہے کہ ہماری عام گفتگو اکثر آبمی بحر میں موزوں ہو سکتی ہے، لیکن مسدس الارکان بحر میں کبھی نہیں، یا صرف اسی صورت میں کہ ہم بولی کے معمولی ترنم سے ہٹ جائیں۔

واقعات بھی بڑھائے گئے اور ڈرامے کے ہر ایک حصے کو یکے بعد دیگرے سدھارا گیا اور جلا دی گئی۔

فی الحال اتنا کافی ہے۔ باریک تفصیلوں میں جانا ذرا زیادہ طوالت کا کام ہو گا۔

(۸)

کامیڈی جیسا کہ ہم پہلے کہ چکے ہیں، بُری سیرتوں کی نقل ہے۔ "بُری" سے ہر قسم کی بُدی نہیں بلکہ صرف مضحکہ خیز بُرائی مراد ہے، جو ایک طرح کی بدنمائی یا خرابی ہے۔ اس کی تعریف یوں کی جاسکتی ہے کہ وہ اس طرح کا نقص یا بدنمائی ہو، جو نہ تکلیف دہ ہو اور نہ تباہ کن۔ مثال کے طور پر ایک مضحکہ خیز چہرہ بد شکل اور بگڑا ہوا تو ضرور معلوم ہوتا ہے لیکن اتنا زیادہ نہیں کہ اس کو دیکھ کر تکلیف ہو۔

ٹریجڈی کی پے درپے اصلاحیں اور اُن کے متعلقہ مصلح ہمارے علم میں ہیں، لیکن پوں کہ ابتدا میں کامیڈی کی طرف کوئی توجہ نہیں کی گئی اس لیے (اس کی اصلاحوں اور مصلحوں کا) کسی کو علم نہیں۔ کیوں کہ بہت عرصے کے بعد ناظم نے اجازت دی کہ عامۃً اناس کے خرچے سے کامیڈی کو رواج دیا جائے۔ اس سے پہلے وہ خانگی چیز اور اپنی خوشی کا تماشا تھی۔ اس وقت سے جب کہ اُس کی (کامیڈی کی) شکل کچھ کچھ بنی تو اُس کے لکھنے والوں کے نام ضبطِ تحریر میں آئے۔ لیکن سب سے پہلے چہروں کو کس نے رواج دیا، کس نے سب سے پہلے افتحاحیہ مناظر لکھے یا اداکاروں کی تعداد بڑھائی، یہ اور اسی طرح کی اور تفصیلات کا کوئی علم نہیں۔

اپنی کارنس EPICARMUS اور فارمس PHORMIS نے سب سے

پہلے طریقہ فقہ تصنیف کیے۔ اس لیے اس ترقی کی ابتدا سسلی میں ہوئی۔ لیکن ایٹھنزر کے شعرا میں کرے ٹس CRATES پہلا ہے جس نے آبمئی وضع کی کامیڈی کو ترک کیا اور ایجاد کردہ یا عام کہانیوں اور رویدادوں کو استعمال کیا۔

(۹)

رزمیہ شاعری اس حد تک ٹریجڈی سے مشابہ ہے کہ یہ بڑی سیرتوں اور ان کے کارناموں کی الفاظ کے ذریعے نقل ہے۔ لیکن اس لحاظ سے یہ مختلف ہے کہ یہ شروع

سے آخر تک ایک ہی بحر کو استعمال کرتی ہے۔ اور یہ بیانیہ ہے۔ طوالت میں بھی وہ مختلف ہے کیوں کہ ٹریجڈی اس کی کوشش کرتی ہے کہ حتی الامکان اس کا عمل آفتاب کی صرف ایک گردش کی حدود کا یا اس کے قریب قریب (وقت کا) پابند رہے لیکن رزمیہ شاعری کے عمل کے لیے وقت کی کوئی حد (قید) نہیں۔

دوسرے عناصر میں سے بعض دونوں میں مشترک ہیں اور بعض ٹریجڈی ہی کے لیے مخصوص ہیں۔ اس لیے وہ جو ٹریجڈی کی خوبیوں اور خامیوں کا پرکھنے والا ہے، یقیناً رزمیہ شاعری کی خوبیوں اور خامیوں کی بھی بالکل ویسی ہی جانچ کر سکتا ہے کیوں کہ رزمیہ شاعری کے تمام تر عناصر ٹریجڈی میں مل سکتے ہیں۔ لیکن ٹریجڈی کے تمام عناصر رزمیہ نظم میں موجود نہیں۔

دوسرا حصہ

ٹریجڈی

(۱)

اُس شاعری کا جو مسدس الارکان بحر میں نقل کرتی ہے اور کامیڈی کا ہم بعد میں ذکر کریں گے۔ فی الحال ہمیں ٹریجڈی کی جانچ کرنے دیجئے۔ سب سے پہلے تو اُس کے متعلق ہم جو کچھ کہ چکے ہیں، اُس کی بنا پر ہم اُس کی حقیقی اور اصلی تعریف یوں کریں گے :-
 ٹریجڈی نقل ہے کسی ایسے عمل کی جو ہم اور ممکن ہو اور ایک مناسب عظمت (طوالت) رکھتا ہو۔ جو مزین زبان میں لکھی گئی ہو جس سے حظ حاصل ہوتا ہو؛ لیکن مختلف حصّوں میں مختلف ذریعوں سے — جو درد مندی اور دہشت کے ذریعے اثر کر کے ایسے ہیجانوں کی صحت اور اصلاح کرے۔

حظ بخشنے والی زبان سے میری مراد ایسی زبان ہے جو موزونیت، نغمے اور تقطیع سے مزین ہو اور میں نے مزید یہ بھی کہا کہ مختلف حصّوں میں مختلف ذریعوں سے، کیوں کہ بعض حصّوں میں صرف تقطیع کو استعمال کیا جاتا ہے اور بعض میں نغمے کو۔

(۲)

یہاں کہ ٹریجڈی اداکاری (ایکٹنگ) کے ذریعے نقل کرتی ہے، اس لیے سب سے پہلے ضروری ہے کہ آرائش اس کے عناصر میں سے ایک ہو۔ اُس کے بعد MELOPOEIA

یعنی موسیقی، اور زبان، کیوں کہ ان دونوں مؤثر الذکر (عناصر) میں مؤثریہ نقل کے ذرائع شامل ہیں۔ زبان سے میرا مطلب ہے موزوں بحر۔ اور موسیقی کے معنی ہر ایک پر ظاہر ہیں۔ مزید یہ کہ چوں کہ ٹریجڈی ایک عمل کی نقل ہوتی ہے اور چوں کہ لوگ جو اس عمل میں شامل ہوتے ہیں، ان کی خصوصیت ان کے اطوار اور تاثرات ہیں کیوں کہ ان ہی (اطوار و تاثرات) سے عمل کو اُس کی اپنی خصوصیت حاصل ہوتی ہے۔ پس اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ اطوار اور تاثرات بھی عمل کے دو اسباب ہیں؛ اور اسی بنا پر انسان کی راحت یا رنج کے بھی اسباب ہیں۔

Mir Zaheer Abass Rustmani

03072128068

رویداد عمل کی نقل ہے۔ رویداد سے میرا مطلب واقعات کی (مجموعی) ساخت یا پلاٹ ہے۔ اطوار سے مراد وہ سب چیزیں ہیں جن سے لوگوں کی سیرتیں واضح ہوتی ہیں۔ تاثرات میں اُن کی ساری گفتگو شامل ہے خواہ اُس کا مقصد کسی چیز کو ثابت کرتا ہو یا محض ایک عام بیان دینا۔

پس ہر ٹریجڈی کے لازمی طور پر چھ عناصر ہوں گے جو سب مل کر اس کی خاص نوعیت یا ماہیت کے باعث ہیں :- (۱) رویداد، (۲) اطوار (۳) زبان (۴) تاثرات، (۵) آرائش اور (۶) موسیقی۔

ان میں سے دو کا تعلق نقل کے ذریعوں سے ہے؛ ایک کا تعلق (نقل کے) طریقے سے، اور تین کا تعلق (نقل کے) موضوعوں سے ہے۔ پس اتنے ہی عناصر ہیں مضمون بالا عناصر کو اکثر و بیشتر شعرا نے استعمال کیا ہے اور یہ سب تقریباً ٹریجڈی میں ملتے ہیں۔

(۳)

ان عناصر میں سب سے زیادہ اہم واقعات کا مجموعہ یا رویداد (پلاٹ) ہے۔ کیوں کہ ٹریجڈی انسانوں کی نقل نہیں بلکہ اعمال کی نقل ہے۔ زندگی کی راحت اور رنج کی کیوں کہ راحت عمل میں مضمون ہے؛ اور وہ خیر مطلق ہو زندگی کا مقصد خاص ہے؛ وہ بھی ایک طرح کا عمل ہی ہے۔ صفت نہیں۔ اور انسانوں کے اطوار میں محض

اُن کی سیرتیں یا صفت شامل ہوتی ہے۔ راحت یا اُس کے برعکس انھیں اپنے اعمال سے ملتا ہے۔ پس ٹریجڈی اطوار کی نقل کرنے کی خاطر عمل کی نقل نہیں کرتی۔ لیکن عمل کی نقل میں اطوار کی نقل بھی بے شک شامل ہوتی ہے۔ اس لیے عمل اور رویداد ٹریجڈی کا مقصد خاص ہیں۔ اور ہر شے میں مقصدِ اولین اہمیت رکھتا ہے۔

پھر یہ کہ ٹریجڈی بغیر عمل کے قائم نہیں رہ سکتی۔ اطوار کے بغیر اس کا باقی رہنا ممکن ہے۔ جدید ترین شعرا کی ٹریجڈیوں میں یہی نقص ہے؛ اور یہ ایک ایسا نقص ہے جو بلاشبہ شاعروں میں بالعموم پایا جاتا ہے۔ جیسے مصوروں میں اگر زیوکسس ZEUXIS کا پالی گنٹس POLYGHOTUS سے مقابلہ کیا جائے تو موخر الذکر اطوار کا اظہار بڑی خوبی سے کرتا ہے، لیکن اس طرح کا اظہار زیوکسس کی تصویروں میں نہیں۔

فرض کرو کہ کوئی شخص بہت ساری تقریریں ایک سلسلے میں پیوست کر دے اور ان میں اطوار واضح طور پر نمایاں ہوں اور زبان اور تاثرات اچھی طرح ادا کیے گئے ہوں تو محض ٹریجڈی کا مخصوص اثر پیدا کرنے کے لیے یہ کافی نہ ہوگا، مقابلتا یہ مقصد اس صورت میں زیادہ اچھی طرح ادا ہوگا کہ کوئی ٹریجڈی اس لحاظ سے (بہ اعتبار اطوار، زبان، تاثرات) ناقص ہی کیوں نہ ہو، لیکن اس کی رویداد اور واقعات کا اجتماع ٹھیک ہو۔ جس طرح مصوری میں بھڑکیلے رنگ اگر بلا ترتیب پھیلا دیے جائیں تو اُن سے اُس نقش کے مقابلے میں بہت کم حظ حاصل ہوتا ہے جس کا خاکہ انتہائی سادگی سے کھینچا گیا ہو۔

اس میں اس (بیان) کا بھی اضافہ کر لیجیے کہ ٹریجڈی کے وہ حصے جن کے ذریعے وہ بے حد دل چسپ اور پُر اثر بنتی ہے، رویداد ہی کے حصے ہیں۔ یعنی گردشیں اور دریافتیں۔ مزید ثبوت کے طور پر دیکھیے کہ حزنِ نگاری کی مشق کرنے والے زبان کی صفائی اور اطوار کی خوبی تو بہت جلد پیدا کر لیتے ہیں، لیکن رویداد کی تعمیر خوبی سے نہیں کر سکتے۔ ہمارے تمام شعراے متقدمین میں یہی بات واضح ہے۔

لہذا ٹریجڈی کا خاص عنصر رویداد ہے۔ یوں کہیے کہ یہ اس کی رُوح ہے۔ ثانوی (۱) اطوار مرتبہ اطوار کو حاصل ہے۔ کیوں کہ ٹریجڈی عمل کی نقل ہے اور اس طرح خاص طور پر عادتوں

کی نقل ہے۔

(دستاویزات)

تمیز اور جہ تاثرات کو حاصل ہے۔ اس عنصر کا تعلق اُن تمام سچی اور مناسب باتوں کے بیان کرنے سے ہے جن کا دار و مدار مکالمے میں سیاست اور خطابت کے فنون پر ہے۔
مقدمین اپنے کرداروں کی گفتگو کے لیے سیاسی اور عام پسند خوش بیانی کے اسلوب کو پسند کرتے تھے مگر اب تو خطابت (لسانی) کے طریقوں کا زور ہے۔

(طوار اور تاثرات میں فرق)

اطوار میں صرف وہی چیزیں شامل ہیں جن سے گفتگو کرنے والے کی طبیعت کا اندازہ ہوتا ہے لیکن بعض تقریریں ایسی بھی ہوتی ہیں جن میں اطوار یا سیرت کا شائبہ نہیں ہوتا اور ان میں کوئی چیز ایسی نہیں ہوتی جس سے گفتگو کرنے والے کے رجحانات یا نفرتوں کے متعلق کچھ معلوم ہو سکے۔ تاثرات میں جو کچھ کہا جاتا ہے (بیان کیا جاتا ہے) سب شامل ہے، خواہ وہ کسی امر کو مثبت طریقے پر ثابت کرے یا منفی طریقے پر، یا محض کسی عام رائے کا اظہار کرے۔

(دستاویزات)

چوتھا درجہ زبان کو حاصل ہے، یعنی جیسا کہ میں پہلے ہی کہ چکا ہوں، الفاظ کے ذریعے تاثرات کے ظاہر کرنے کو۔ نظم ہو یا نثر اس کی طاقت اور اس کا اثر یکساں ہے۔

(دستاویزات)

بقیہ دو عناصر میں پہلے نغمہ (موسیقی) ہے۔ ٹریجڈی کی تمام مسرت بخش زیبائشوں اور لائقوں میں یہ سب سے بڑھ کر خوشی بخشنے والا ہے۔

(آرائش)

آرائش کا بھی بڑا اثر ہوتا ہے۔ مگر منجملہ تمام عناصر کے یہ فن کے لیے سب سے زیادہ ناچسپ ہے۔ کیوں کہ ٹریجڈی کی شوکت نظارے اور اداکاروں کے بغیر بھی محسوس ہوتی ہے۔ آرائشوں کے محسن کا دار و مدار شاعر سے زیادہ کاریگر پر ہے۔

(مم)

(رویداد)

ان چیزوں (عناصر) کو اس طرح سلجھانے کے بعد اب ہمیں یہ جانچنے دیجیے کہ کس طریقے پر رویداد کو ترتیب دینا چاہیے۔ کیوں کہ وہ ٹریجڈی کا اولین اور اہم ترین عنصر ہے۔

ہم ٹریجڈی کی تعریف یوں کر چکے ہیں کہ وہ نقل ہے کسی ایسے عمل کی جو پورا اور مکمل ہو۔ اور جو ایک خاص عظمت بھی رکھتا ہو۔ کیوں کہ یہ ممکن ہے کہ کوئی چیز پوری اور سالم تو ہو لیکن کوئی عظمت نہ رکھتی ہو۔

(۱) ممکن "میرا مطلب ہے کہ اس میں آغاز (ابتدائی حصہ) ہو، درمیان (درمیانی حصہ) ہو، اور انجام (آخری حصہ) ہو: آغاز" میں یہ فرض کرنا ضروری نہیں کہ اس سے پہلے بھی کچھ پیش آچکا تھا؛ لیکن آغاز اس کے بعد کچھ نہ کچھ پیش آنا ضروری ہے۔ برخلاف اس کے "انجام" وہ ہے جس میں یہ فرض کیا (انجام) جاتا ہے کہ اس سے پہلے کوئی واقعہ یا تو لازماً غالباً پیش آچکا ہے اور اس کے بعد کچھ اور (درمیان) پیش آئے گا۔

پس وہ شاعر جو اپنی رویداد کو ٹھیک طور پر ترتیب دینا چاہتا ہے مختار ہے کہ جہاں سے چاہے شروع کرے اور جہاں چاہے ختم کرے؛ مگر اُسے ان تصریحات کی پابندی کرنی ضروری ہے۔

(۲) مزید برآں، ہر وہ چیز جو حسین ہے، خواہ وہ کوئی حیوان ہو یا کوئی اور شے جو کئی حصوں پر مشتمل ہو، اُس کے لیے صرف یہی ضروری نہیں کہ تمام اعضاء (یا حصے) ایک خاص طریقے پر جھے ہوئے ہوں، بلکہ یہ بھی ضروری ہے، کہ وہ ایک طرح کی عظمت رکھتے ہوں کیوں کہ حسن عظمت اور تناسب پر مشتمل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کوئی بہت چھوٹا حیوان حسین نہیں کیونکہ نظر پورے کے پورے کا دفعتاً ہی ادراک کر لیتی ہے اور مختلف اعضاء میں فرق نہیں کرتی اور ان کا موازنہ نہیں کر سکتی۔ اسی طرح اس کے برخلاف بے انداز بھاری بھر کم جانور بھی حسین نہیں ہو سکتا کیوں کہ اس کے تمام اعضاء ایک ساتھ نظر نہیں آتے، کیوں کہ کُل یعنی شے کی وحدت ناظر کے لیے موجود نہیں رہتی۔ مثلاً کوئی اگر کبھی کئی فرسنگ لمبے جانور کو دیکھے تو ایسا ہی ہو۔

پس حیوانوں اور دوسری اشیاء میں ایک خاص عظمت ہونی بھی ضروری ہے لیکن وہ عظمت اس طرح کی ہو کہ نظر آسانی سے کُل کا ادراک کر سکے۔ چنانچہ رویداد میں ایک حد تک طوالت ضروری ہے لیکن وہ طوالت اس طرح کی ہو کہ حافظہ کُل کا اچھی طرح

ادراک کر سکے۔

اب رہا یہ کہ اس طوالت کی حد کیا ہو۔ اگر اس کو ڈرامائی مقابلوں کی نمائش کا حوالہ دے کر بیان کیا جائے تو یہ معاملہ فن سے بالکل غیر متعلق ہو گا۔ کیوں کہ اگر سوٹر سچڑیوں کو یکے بعد دیگرے پیش کیا جائے اور ہر ایک کے نمائش کے وقت کو گھڑی لے کر ناپا جائے (تو یہ فضول ہو گا) کہا جاتا ہے کہ قدیم زمانے میں اس رواج کی مثالیں ملتی ہیں۔ لیکن اگر ہم حد کا تعین شے کی ماہیت کی بنا پر کریں تو یہ ہو گی کہ رویداد، کل کے صاف اور آسان طور پر سمجھ میں آ جانے کی صلاحیت کے ساتھ جتنی ہی طویل ہو اتنی ہی عظمت کے لحاظ سے خوب و دل کش ہو گی۔ مجموعی طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ عمل اس صورت میں کافی طور پر وسیع ہے جب وہ اتنا طویل ہو کہ اُس میں راحت سے کلفت یا اُس کے برعکس تبدیلی قسمت کا ایسا مضمون سما سکے جس کا دار و مدار لازمی یا قرین قیاس اور مربوط واقعات کے سلسلے پر ہو۔

(۵)

جیسا کہ بعض سمجھتے ہیں کوئی رویداد محض اس وجہ سے ایک (واحد) نہیں ہو سکتی کہ اس کا ہیرو ایک ہے۔ کیوں کہ ایک ہی آدمی کو اتنے بے شمار واقعات پیش آتے ہیں جن میں سے کئی ایک واحد واقعہ میں مربوط نہیں کیے جاسکتے۔ اسی طرح ایک ہی آدمی کے بہت سے عمل ایسے ہوتے ہیں جن کو ایک واحد عمل سے ربط نہیں اس سے ان تمام شعرا کی غلطی کا علم ہوتا ہے جنہوں نے HERCULEIDES اور THE SEIDS یا اسی قسم کی نظمیں لکھی ہیں۔ لیکن ہومر منجملہ اپنی اور تمام خوبوں کے یا تو اپنے کمال فن کے باعث یا خداداد صلاحیت کی وجہ سے اس غلطی سے بھی اچھی طرح آگاہ تھا۔ چنانچہ جب اس نے اوڈیسی کو موزوں کیا تو اس میں اُس نے اپنے ہیرو کی زندگی کے تمام حالات کو بیان نہیں کیا۔ مثلاً پارنائس پر اس کے زخم کھانے کا واقعہ، یا یونانی فوج کے جمع ہوتے وقت اس کی نمائش دیوانگی کا ذکر وغیرہ۔ کیوں کہ یہ ایسے

واقعات تھے جن کا لازمی یا قرین قیاس نتیجے کے طور پر ایک دوسرے سے کوئی تعلق نہ تھا۔ وہ صرف انھیں واقعات کو شمار کرتا تھا جن کا ایک عمل سے تعلق ہے جس کو (جس عمل کو) ہم اوڈی سی نامی نظم کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ ایلپڈ کو بھی اس نے اسی طرح موزوں کیا۔

پس جس طرح تقلیدی فنون میں ایک نقل، ایک ہی چیز کی نقل ہوتی ہے، اسی طرح اس صورت میں بھی چوں کہ رویداد ایک ہی عمل کی نقل ہے اس لیے اُسے ایک ایسے عمل کی نقل ہونا چاہیے جو واحد اور مکمل ہو۔ اُس کے اجزاء اس طرح باہم مربوط ہوں کہ اگر ان میں سے ایک کی بھی ترتیب بدل دی جائے یا اُسے خارج کر دیا جائے تو پورا (عمل) تباہ ہو جائے یا بالکل بدل جائے کیوں کہ وہ چیز جو رکھی بھی جاسکتی ہو اور نکالی بھی جاسکتی ہو اور اُس سے کوئی فرق محسوس نہ ہو، تو وہ حقیقی معنوں میں جزو نہیں کہلا سکتی۔

(۶)

اب تک جو کچھ کہا جا چکا ہے اس سے یہ بھی واضح ہوتا ہے کہ ایسی چیزوں کا (نام اور نوع) بیان شاعر کے حلقہ اختیار میں شامل نہیں جو واقعاً پیش آپکی ہیں۔ بلکہ اُسے ایسی چیزیں بیان کرنی چاہئیں جو پیش آسکتی ہیں — ایسی چیزیں جو قرین قیاس یا ضروری نتیجے کے طور پر ممکن ہیں۔

کیوں کہ مورخ اور شاعر محض نثر یا نظم لکھنے کی وجہ سے ایک دوسرے سے ممتاز نہیں۔ ہیرودوٹس HERODOTUS کی تصنیف کو منظوم کہا جاسکتا ہے لیکن وہ تاریخ ہی رہے گی۔ نظم ہو یا نہ ہو۔ دونوں (مورخ اور شاعر) میں ماہر الامتیاں یہ ہے کہ ایک تو (مورخ) یہ بیان کرتا ہے کہ کیا پیش آپکا۔ اور دوسرا (شاعر) بیان کرتا ہے کہ کیا پیش آسکتا ہے۔ اس وجہ سے شاعری تاریخ کے مقابلے میں زیادہ فلسفیانہ اور زیادہ بہتر چیز ہے کیوں کہ شاعری عام حقیقت سے آگاہ ہوتی ہے اور تاریخ خاص (حقیقت) سے مثلاً یہ کہ ایک خاص سیرت کا آدمی غالباً یا ضروری طور پر کس طرح کچھ

کہے گا یا کوئی کام کرے گا۔ یہ عام حقیقت ہے۔ اور یہ شاعری کا موضوع ہے، خواہ اس میں خاص ناموں کو استعمال کیا جائے۔ لیکن (یہ تذکرہ کہ) اسی بلے ڈیس ALICIBIADES نے کیا کیا، یہ تاریخی ناموں کا استعمال ہے۔

کامیڈی کی حد تک تو ظاہر ہے کیوں کہ کامیڈی میں جب شاعر قرین قیاس واقعات کی رویداد بنا لیتا ہے تو اپنے کرداروں کو جو نام چاہتا ہے، دیتا ہے۔ آئیمبی شعرا کی طرح وہ خاص اور ذاتی اسلوب کا پابند نہیں رہتا۔

ٹریجڈی بھی لاریب سچے ناموں (تاریخی ناموں) کو استعمال کرتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم جو یقین کرنا چاہتے ہیں، ضروری ہے کہ ہم اُسے ضروری بھی سمجھیں۔ جو کچھ کبھی پیش نہیں آیا، ہم اکثر اسے ممکن تصور نہیں کرتے۔ لیکن جو کچھ پیش آچکا ہے وہ تو بلاشبہ پیش آچکا ہے، ورنہ وہ پیش ہی نہ آیا ہوتا۔ پھر بھی بعض ایسی بھی ٹریجڈیاں ہیں۔ جن میں ایک یا دو نام تو تاریخی ہیں اور باقی گھڑے ہوئے۔ کچھ ایسی بھی ہیں جن میں ایک نام بھی تاریخی نہیں۔ اگاتھان AGATHON کی ٹریجڈی "بھول" ایسی ہی ہے۔ کیوں کہ اس میں واقعات اور نام سب گھڑے ہوئے ہیں، لیکن پھر بھی اس سے لطف حاصل ہوتا ہے۔ چنانچہ یہ کسی طرح بھی ضروری نہیں کہ شاعر ٹریجڈی کے مروج اور مقرر شدہ مضامین (قصوں) ہی پر اکتفا کرے۔ اس میں کیا شک کہ اس قسم کی پابندی مضحکہ خیز ہوگی۔ کیوں کہ وہ مضامین (قصے) جو مروج ہیں وہ بھی زیادہ لوگوں کو اچھی طرح معلوم نہیں، پھر بھی سب اُن سے محفوظ ہوتے ہیں۔

اس تمام بحث سے یہ واضح ہے کہ شاعر کو (در اصل) رویداد کا شاعر ہونا چاہیے نہ کہ بحر و تقطیع کا، کیوں کہ نقل شاعر کو شاعر بناتی ہے اور عمل اس نقل کے موضوع ہیں۔ اور وہ شخص بھی کم تر درجے کا شاعر نہیں جس کی رویداد کے واقعات فی الحقیقت پیش آپہلے ہوں۔ کیوں کہ اس سے رکاوٹ پیدا نہیں ہو سکتی، اگر بعض سچے واقعات میں قیاس غالب (کی وہ صفت) موجود ہے، جس کی ایجاد شاعر کو اپنے لقب کا مستحق بناتی ہے

(۷)

سادہ رویدادوں یا اعمال میں قصہ در قصہ رویداد بدترین ہوتی ہے۔ میں اُس

(قصہ در قصہ)

رویداد کو قصہ در قصہ رویداد کہتا ہوں جس کے ضمنی قصے بلا کسی قرین قیاس یا ضروری نتیجے کے ایک دوسرے کے بعد لکھے جائیں۔ یہ ایک ایسی غلطی ہے جس میں پست شعرا اپنی بے ہنرمی کی وجہ سے مبتلا ہوتے ہیں اور اچھے شعرا اپنے اداکاروں کے مجبور کرنے کی وجہ سے۔ کیوں کہ ڈرامائی مقابلوں میں تریفوں سے مقابلہ کرنے کے لیے اور اس باعث اپنی تصنیفوں کو طول دینے کے لیے وہ عمل کو اتنی طوالت دیتے ہیں کہ وہ اُن کے بس کا نہیں رہتا اور اس طرح مجبوراً اس کے اجزا کا ربط اور تسلسل ٹوٹ جاتا ہے۔ لیکن ٹریجڈی نقل ہے ایسے عمل کی جو ممکن ہے بلکہ ایسے عمل کی جس سے وحشت اور وحشیانہ (ہنر مند اور)

کے جذبات بھی پیدا ہوں۔ یہ مقصد بہترین طور پر ایسے واقعات سے پیدا ہو سکتا ہے جو صورت غیر متوقع ہی نہیں، بلکہ ایک دوسرے کے غیر متوقع نتیجے ہوں۔ کیوں کہ اس طرح وہ اور زیادہ حیرت انگیز معلوم ہوں گے۔ اگر وہ محض اتفاق کا نتیجہ ہوں تو اس قدر حیرت انگیز نہیں ہوں گے، کیوں کہ ناگہانی واقعات میں وہ زیادہ حیرت انگیز اور پُر اثر ہوتے ہیں، جن میں ارادے کا بھی پہلو نکلتا ہے۔ مثال کے طور پر آرگاس میں مہش کے مجسمے سے وہی شخص ہلاک ہوا جس نے مہش کو قتل کیا تھا۔ وہ مجسمے کو دیکھ رہا تھا کہ مجسمہ اُس پر ٹوٹ کر گر پڑا (اور وہ دُب کر مر گیا) اس قسم کے واقعات محض حادثے نہیں معلوم ہوتے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ وہ رویدادیں جو ان اصولوں پر مرتب کی جائیں سب سے اچھی ہوں گی۔

(۸)

رویدادیں دو قسم کی ہوتی ہیں۔ سادہ اور پیچیدہ۔ کیوں کہ وہ عمل بھی جن کی نقل ان میں کی جاتی ہے، دو طرح کے ہوتے ہیں۔ میں اُس عمل کو (اُس میں مقررہ تسلسل اور وحدت ہونی ضروری ہے) سادہ کہتا ہوں جس کا خزانہ انجام انقلاب یا دریافت کے بغیر وقوع میں آئے۔ پیچیدہ وہ ہے جس کا انجام انقلاب اور دریافت دونوں یا دونوں میں سے ایک کی وجہ سے وقوع میں آئے۔ انقلاب اور دریافت کو رویداد کی ترکیب ہی سے پیدا ہونا چاہیے۔ اس طرح کہ عمل میں جو کچھ پہلے پیش آچکا ہے یہ قدرتی طور پر اس کا لازمی نتیجہ یا قرین قیاس

(۹)

جیسا کہ ذکر کیا جا چکا ہے انقلاب وہ تبدیلی ہے جو اس توقع کے برعکس ہو جو عمل کے حالات سے ہوتی ہے اور وہ قرین قیاس یا لازمی نتیجے کے طور پر پیدا ہو۔
مثلاً "اے ڈی پس" OEDIPUS نامی ٹریجڈی میں نامہ بردار اصل اے ڈی پس کو غوش کرنا چاہتا ہے کہ اُسے اس دہشت سے نجات دلائے جو اُسے اپنی ماں کے متعلق تھی لیکن اُس کے بیان سے اے ڈی پس پر جو اثر ہوتا ہے وہ اس کے مقصد کے بالکل برعکس ہے۔ اسی طرح کی سیس LYCEUS نامی ٹریجڈی میں کی سیس قتل کرنے کے لیے لے جایا جاتا ہے اور ڈاناوس اس کو قتل کرنے والا ہے۔ لیکن قصے کے واقعات کی رفتار سے یہ واقعہ پیش آتا ہے کہ ڈاناوس تو مارا جاتا ہے اور کی سیس بچا لیا جاتا ہے۔

دریافت — جیسا کہ لفظ ہی سے ظاہر ہے — وہ تبدیلی ہے جو لاعلمی کو علم سے بدل دے جو ان افرادِ ڈرامہ کو پیش آئے جن کی راحت یا مصیبت پر ڈرامہ کے انجام کا دار و مدار ہو اور جو دوستی یا دشمنی پر ختم ہو۔

دریافت کی بہترین قسم وہ ہے جس کے ساتھ انقلاب بھی شریک ہو۔ جیسے "اے ڈی پس" میں دریافت کے ساتھ انقلاب بھی شامل ہے۔

دریافت بہت سی چیزوں کے متعلق ہو سکتی ہے۔ غیر ذی روح اشیا بھی پہچانی جاسکتی ہیں۔ ہم یہ بھی دریافت کر سکتے ہیں کہ فلاں شخص نے فلاں کام کیا یا نہیں کیا۔ لیکن رویداد یا عمل کے لیے اُسی طرح کی دریافت سب سے زیادہ مناسب ہے جس کا ہم ذکر کر چکے ہیں۔ کیوں کہ اس قسم کی دریافتیں اور انقلاب یا تو درد مندی یا دہشت کے جذبات ابھارتے ہیں اور ہم نے ٹریجڈی کی تعریف ہی یہ کی ہے کہ وہ درد مندی اور دہشت پیدا کرنے والے اعمال کی نقل ہے۔ اور اس کے علاوہ انہی (دریافتوں یا

انقلابات سے قصے کے خوش گوار یا ناخوش گوار واقعات ظہور میں آئے ہیں۔

اگر اشخاص قصہ کے درمیان دریافت (ایک دوسرے کو پہچاننے کا مسئلہ ہو تو ایک صورت یہ ہے کہ ایک ہی شخص کو دوسرا پہچانے — دوسرا پہلے ہی پہچانا جا چکا ہو — لیکن بعض اوقات یہ بھی ضروری ہوتا ہے کہ دونوں اشخاص ایک دوسرے کو پہچانیں — چناں چہ انی جے نیاں IPHI GENIA کی شخصیت ایک خط کے ذریعے (اُس کے بھائی ری اور ریس ٹیز ORESTES پر ظاہر ہو جاتی ہے) لیکن اپنے آپ کو پہچاننے کے لیے اور ریس ٹیز کو ایک نئی ترکیب اختیار کرنی پڑتی ہے۔

پس رویداد کے دو عناصر تو یہ ہوئے — انقلاب اور دریافت — ان کا دار و مدار استعجاب پر ہے۔ ان کے علاوہ ایک تیسرا عنصر اور بھی ہے جسے ہم حادثہ کہیں گے۔ پہلے دو عناصر کا تو ہم ذکر کر چکے ہیں — اب رہا — حادثہ — ہر تباہ کن یا تکلیف دہ منظر کو حادثہ کہا جاسکتا ہے۔ مثلاً موت کا منظر، جسمانی اذیت، زخم اور اسی طرح کی تمام اور تکلیفیں۔

(۱۰)

بہ اعتبارِ صفت ٹریجڈی کے جتنے عناصر ہیں اُن کو تو ہم شمار کر چکے ہیں۔ اب ہم ان حصّوں کا ذکر کریں گے جن میں بہ لحاظِ کمیت ٹریجڈی کو تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ وہ حصّے یہ ہیں (۱) پرولوگ (افتتاحیہ حصّہ) (۲) اے پی سوڈ (دو گیتوں کے درمیان کا حصّہ) (۳) اکسوڈ (وہ حصّہ جس کے بعد گیت نہ ہوں) اور (۴) کورس (سنگت) کے گیت۔ ان میں سے آخر الذکر کو مزید دو حصّوں یعنی پیروڈ (سنگت کے پہلے گیت) اور اسٹائی مون (خاص طرح کے بقیہ گیتوں) میں منقسم کیا جاسکتا ہے۔ یہ حصّے سب ٹریجڈیوں میں عام طور پر پائے جاتے ہیں۔ لیکن مزید ایک حصّہ کو موس (سنگت اور اداکاروں کی مشترکہ فریاد) صرف بعض ٹریجڈیوں میں ہوتا ہے۔

پرولوگ ٹریجڈی کا وہ حصّہ ہے جو پہلے گیت سے بھی پہلے ہوتا ہے۔

ایسی سوڈ میں ٹریجڈی کا وہ سارا حصہ شامل ہے جو سنگت کے مختلف گیتوں کے درمیانی وقفوں میں پیش آتا ہے۔

اکسوڈ وہ حصہ ہے جس کے بعد سنگت کا کوئی گیت نہیں ہوتا۔

ہیروڈ پوری سنگت کا پہلا گیت ہے۔

اسٹاسی مون میں سنگت کے وہ تمام گیت شامل ہیں جن میں سنگتی یا ٹرو کی بحر نہ استعمال کی گئی ہو۔

کوموس وہ عام فریاد ہے جو سنگت، اور اداکار مل کے بلند کریں۔

اس طرح بہ اعتبار گیت ٹریجڈی کو مختلف حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ بہ اعتبار صفت اس کے مختلف عناصر کا ہم پہلے ہی ذکر کر چکے ہیں۔

(۱۱)

اپنے نفس مضمون کے سلسلے میں اب ہمیں اس امر پر غور کرنا ہے کہ رویداد کی ترتیب میں شاعر کا مقصد کیا ہونا چاہیے اور اسے کن کن چیزوں سے احتراز کرنا چاہیے اور کن ذرائع سے ٹریجڈی کا مقصد موثر ہو سکتا ہے۔

ہم دیکھ چکے ہیں کہ وہی ٹریجڈی مکمل ہوتی ہے جس کی رویداد پیچیدہ ہو، سادہ نہ ہو۔ وہ ایسے اعمال کی نقل کرتی ہو جن سے دہشت اور درد مندی کے جذبات پیدا ہوں۔ یہ تو جزئیہ نقل کی خاص صفت ہے (۱) پس پہلے تو واضح طور پر اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ جب امارت سے غربت میں تبدیلی کا سماں دکھایا جائے تو کسی نیک شخص کو اس مصیبت کا شکار نہ دکھایا جائے، کیوں کہ اس سے بجائے دہشت یا ہمدردی کے کراہت کا جذبہ پیدا ہوگا۔

(۲) اسی طرح اس کے برعکس کسی بدسیرت شخص کو غریب سے امیر کر دکھانا تو ٹریجڈی کی روح عمل کے سب سے زیادہ خلاف ہے کیوں کہ اس طرح کی تبدیلی قسمت میں کوئی ایسی صفت نہیں جو ہونی چاہیے۔ یہ نہ تو اخلاقی نقطہ نظر سے پسندیدہ ہے، نہ موثر ہے اور نہ دہشتناک

(۳) اسی طرح بہت ہی بد کردار آدمی کے امیر سے غریب ہو جانے کا سماں بھی نہ بتانا چاہیے۔ کیوں کہ اگرچہ اس قسم کا مضمون اخلاقی لحاظ سے اچھا معلوم ہوتا ہے، مگر اس سے نہ درد مندی کا جذبہ پیدا ہوتا ہے نہ دہشت کا۔ کیوں کہ درد مندی کا جذبہ تو ہم اس وقت محسوس کرتے ہیں، جب کوئی شخص نا واجب طور پر مصیبتیں اٹھائے۔ اور ہمیں دہشت اس وقت محسوس ہوتی ہے جب ہم میں اور مصیبت اٹھانے والے میں کسی طرح کی مشابہت ہو۔

اب اگر ہم انتخاب کرنا چاہیں تو صرف ایک طرح کا کردار اور باقی ہے جو ان (دو) دونوں انتہائی قسم کے کرداروں کے درمیان ہے۔۔۔ ایسا شخص جو نہ غیر معمولی طور پر نیک اور منصف مزاج ہو اور نہ عمداً بد معاشی یا جرم کرنے کے باعث مصیبت میں مبتلا ہوا ہو۔ اس کی مصیبت کا باعث کوئی ایسی غلطی ہونی چاہیے جو عام انسانی سرشت کی کمزوری کا نتیجہ ہو۔ یہ بھی ضروری ہے کہ یہ شخص نامور ہو اور بڑا خوش حال ہو۔ مثلاً اے ڈی پس، تھیسس یا ایسے خاندانوں کے دوسرے نامور افراد۔

(۱۲)

اس سے ظاہر ہے کہ اگر کسی رویداد کی ترتیب اچھی ہے تو اُسے — اکثر لوگوں کے خیال کے برخلاف — اکہری ہونی چاہیے۔ دوہری نہیں ہونی چاہیے۔ تبدیلی قسمت کی یہ صورت نہ ہو کہ غربت کے بجائے امارت آئے۔ بلکہ اس کے برعکس ہونا چاہیے۔ اور ضروری ہے کہ بدی کے نتیجے کے طور پر ایسا نہ ہو بلکہ کسی ایسے کردار میں جس کی خصوصیات ہم بیان کر آئے ہیں، محض کسی بڑی فطری کمزوری کی وجہ سے — اور وہ کمزوری بھی خراب نہ ہو بلکہ اچھی ہی ہو — یہ (تبدیلی قسمت) پیش آئے۔

تجربے سے ان اصولوں کی تائید ہوتی ہے، کیوں کہ پہلے پہل تو شعرا ہر کہانی کو تزیین موضوع کے لیے استعمال کرتے تھے۔ لیکن اب ٹریجڈی کے لیے صرف چند گھرانوں کے واقعات ہی کو چننا جلتا ہے۔ جیسے آل کیون ALCEAEON اے ڈی پس

ہر بس ٹیز، میلیاگر، تھیس ٹس، ٹیلی فس اور چنڈ اور لوگ جھوں نے یا تو کوئی بڑی دہشتناک آفت برداشت کی ہے یا اس کے باعث بنے ہیں۔

بہاں چہ فن کے اصول کی بنا پر مکمل ترین ٹریجڈی وہی ہے جس کی ترتیب اس بنا پر ہوئی ہو۔ اس سے ان نقادوں کی غلطی کا اندازہ ہوتا ہے جو پورے پیڈیز کو اس لیے مورد الزام ٹھہراتے ہیں کہ اُس نے اپنی ٹریجڈیوں میں اس اصول پر عمل کیا ہے اور اُس کی اکثر ٹریجڈیوں کا انجام ناشاد ہے لیکن جیسا کہ ہم نآتے ہیں یہ بالکل درست ہے۔ اس کا سب سے اہم ثبوت یہ ہے کہ ڈرامائی مقابلوں میں اگر ایسی ٹریجڈیاں کامیاب ہوتی ہیں تو اس وجہ سے کہ قلب پر وہ حزن و ملال کا اثر ڈالتی ہے۔ اگرچہ کئی اور لحاظ سے یورپی پیڈیز نے اپنے نفس مضمون کے استمال میں غلطیاں کی ہیں پھر بھی یہ صاف ظاہر ہے کہ اور تمام شعرا کے مقابلے میں واسب سے بڑا حزن یہ شاعر ہے۔

دوسرے درجے پر میں رویداد کی اس نوع کو سمجھتا ہوں جس کی ترتیب دہری ہوتی ہے۔ حالاں کہ بعض لوگ اس کو پہلا درجہ دیتے ہیں۔ اوڈیسی کی طرح اس کی ترتیب دہری ہوتی ہے اور اس کا انجام بھی دو متضاد واقعات پر ہوتا ہے۔ اچھوں کے لیے اچھا اور بُروں کے لیے بُرا۔ جو لوگ اس قسم کی رویداد کی تعریف کرتے ہیں اس لیے کرتے ہیں کہ اس میں شعرا ناظرین کی کمزوریوں کا خیال کر کے ان کو خوش کرنے کے لیے اپنی تصنیفوں کو اُن کی پسند کے مطابق ڈھال لیتے ہیں۔ اس قسم کی خوشی وہ مخصوص خوشی نہیں جو ٹریجڈی سے حاصل ہوتی ہے۔ بلکہ یہ تو کامیڈی کے لیے زیادہ ٹھیک ہے۔ کیوں کہ اس میں اور بس ٹیز اور اگیسٹھس AEGISTHUS جیسے پتے دشمن بھی جب ایک بار منظر پر نمودار ہوتے ہیں تو اسٹیج پر جانے سے پہلے ہی گہرے دوست بن جاتے ہیں اور ایک دوسرے کا خون نہیں بہاتے۔

بہتر یہ ہے کہ خود عمل ہی کی ترکیب ایسی ہو کہ اُس کی وجہ سے یہ جذبات پیدا ہوں۔ بہتر شاعر کی یہی پہچان ہے۔ رویداد کی ترتیب ایسی ہونی چاہیے کہ اس میں جو واقعات بیان کیے جائیں، اگر کوئی انہیں صرف سُن سکے اور منظر پر نہ دیکھ سکے تب بھی اس کے دل میں دہشت اور ہمدردی کے جذبات پیدا ہوں۔ ہر وہ شخص جو اے ڈی پس کی سرگزشت سنتا ہے، یہ جذبات محسوس کرتا ہے۔ اگر منظر پر نمائش کے ذریعے یہ اثر پیدا کیا جائے تو اس سے ظاہر ہوگا کہ شاعر اپنے فن میں خام ہے اور اس کا محتاج ہے کہ ناظرین اُس کے لیے منظر کی آرائش کا قیمتی سامان ہیا کریں۔

اب رہ گئے وہ شاعر جو منظر کی آرائش کو دہشت کا اثر پیدا کرنے کے لیے نہیں بلکہ کوئی عجیب الخلقیت چیز پیش کرنے کے لیے استعمال کرتے ہیں تو ان کے اس مقصد کو ٹریجڈی کے مقصد سے کوئی واسطہ نہیں۔ کیوں کہ ہم ٹریجڈی میں ہر طرح کا حظ نہیں ڈھونڈتے بلکہ صرف وہی جو اس کی نوع کے لیے مخصوص ہے پس پھول کہ ٹریجڈی نگار شاعر کا فرض ہے کہ نقل کے ذریعے اس قسم کا لطف ہیا کرے جو درد مندی اور دہشت سے حاصل ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ اثر اسے عمل کے واقعات کے ذریعے ہی پیدا کرنا چاہیے۔

(۱۴)

اب ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ کس قسم کے واقعات سب سے زیادہ دہشت ناک یا رحم انگیز

ہو سکتے ہیں۔

یہ تو قطعی ضروری ہے کہ یہ واقعات یا تو اُن لوگوں کو باہم پیش آئیں جو ایک دوسرے کے دوست ہیں، یا اُن لوگوں کو جو ایک دوسرے کے دشمن ہیں، یا اُن لوگوں کو جو ایک دوسرے سے لاپرواہ ہیں۔ اگر کوئی دشمن اپنے دشمن کو قتل کر دے تو نہ اُس کے فعل میں اور نہ اُس کے ارادے میں کوئی چیز ایسی ہے جس سے ہمدردی کا جذبہ پیدا ہو۔ بہ جُز اس کے کہ تکالیف بجائے خود قابلِ رحم ہے۔ اگر افرادِ ڈرامہ ایک دوسرے سے ناواقف یا ایک دوسرے سے لاپرواہ ہوں تب بھی یہی صورت ہوگی۔ لیکن جب ایسا سا کہ ان لوگوں میں پیش آئے

جو ایک دوسرے کے عزیز اور دوست ہیں۔ مثلاً کوئی بھائی اپنے بھائی کو، بیٹا اپنے باپ کو، ماں بیٹے کو، بیٹا ماں کو قتل کرے یا کرنا چاہے۔ یہ اور اسی قسم کے واقعات شاعر کے انتخاب کے لیے موزوں ہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ وہ ان ٹھنڈیہ واقعات میں کوئی تبدیلی کرے جو ٹریجڈی کے لیے پہلے سے استعمال کیے جاتے ہیں۔ ضروری ہے کہ آرستیز ORESTES کے ہاتھوں کلی ٹیم نٹرا CLYTAEMNESTRA کا خون ہو اور ال کمیون ALCMAEON کے ہاتھوں اری فائل ERIPHYLE کا لیکن شاعر کو اس کا اختیار ہے کہ وہ نت نئے مضامین ایجاد کرے اور جو مضامین پہلے ہی سے مروج ہیں انھیں ہوشیاری سے استعمال کرے۔ ہوشیاری سے استعمال کرنے سے میری جو مراد ہے اُس کی میں صراحت کرتا ہوں۔

مقدمین کی روش تو یہ تھی کہ اشخاصِ ڈرامہ ہولناک عمل کا بالارادہ اور اچھی طرح جان بوجھ کر ارتکاب کریں، جیسے یوریپی ڈیز نے میڈیا MEDIA کے ہاتھوں اُس کے بچوں کے ہلاک ہونے کے واقعے کو بیان کیا ہے۔

دوسرے یہ کہ ایسے عمل کا ارتکاب ایسے اشخاص کریں جو اُس وقت اپنے اور اپنے ظلم کے شکار کے باہمی تعلق سے آگاہ نہ ہوں لیکن بعد میں وہ اس سے واقف ہو جائیں، جیسے سوفوکلز کے ڈراما اے ڈی پس میں۔ لیکن اس مثال میں یہ عمل ڈرامے کا جزو لاینفک نہیں۔ ایسی ڈاماس ASTYDAMAS کے ڈرامے ALCMAEON اور ٹیلی گونس TELEGONUS کے ڈرامے ”زخمی یولی سیز“ میں اس کی ایسی مثالیں مل سکتی ہیں جن میں عمل قتل کا دار و مدار ٹریجڈی کی اندرونی ارتقا پر ہے۔

ایک تیسرا طریقہ اور بھی ہے۔ اور وہ یہ کہ کوئی شخص لاعلمی میں اس طرح کے ہولناک فعل کا ارتکاب کر رہا ہو کہ عین وقت پر دفعتاً کسی دریافت کے باعث وہ اس سے باز آجائے۔

ان کے ہوا کوئی اور طریقہ مناسب نہیں۔ کیوں کہ دو ہی صورتیں ممکن ہیں۔ یا تو کسی ایسے فعل کا ارتکاب کیا جائے یا نہ کیا جائے۔ اور یہ ارتکاب جاننے کے باوجود ہو سکتا

، یا لاطینی کے عالم میں ۔

بدترین طریقہ یہ ہے کہ سب کچھ جان بوجھ کر کوئی فرد کسی فعل کے ارتکاب پر تیار ہو، مگر اُس کا ارتکاب نہ کرے۔ کیوں کہ یہ تکلیف دہ تو ہے مگر اس میں شانِ حزن نہیں اور اس طرح کوئی ہولناک سانحہ پیش نہیں آ سکتا۔ اسی لیے اس طریقے کو بہ جز شاذ و نادر صورتوں کے کبھی استعمال نہیں کیا جاتا۔ "انٹی گون" ANTIGONE نامی ڈرامے میں "ہے گون" HAEMON نے "کریون" CREON کو مارنے کی جو کوشش کی تھی وہ اس کی ایک مثال ہے۔ دوسری اور اس سے زیادہ بہتر صورت یہ ہے کہ فعل کی تکمیل کر ہی دی جائے۔

لاطینی کی حالت میں فعل کا ارتکاب اور بعد میں دریافت زیادہ مناسب ہے، کیوں کہ اس طرح تکلیف دہ بے رحمی کی صورت باقی نہیں رہتی۔ اور دریافت بھی بڑا سنسنی خیز اثر ڈالتی ہے۔

لیکن سب سے اچھا طریقہ تو آخری طریقہ ہے۔ مثلاً CRESPHONTES نامی ٹریجڈی میں میروپ MEROPE اپنے بیٹے کو قتل کرنا ہی چاہتا ہے کہ اُسے یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ وہ اس کا بیٹا ہے اور وہ فوراً رُک جاتا ہے۔ اسی طرح "انی جینا" IPHIGENIA میں بہن اپنے بھائی کو پہچان لیتی ہے۔ "ہیلے" HELLE میں بیٹا اپنی ماں کو عین اُس وقت پہچان جاتا ہے جب وہ اس سے دغا کرنے ہی والا تھا۔

جیسے ہم پہلے کہ چکے ہیں کہ یہی باعث ہے کہ ٹریجڈی کے مضامین صرف چند خاندانوں کے واقعات تک محدود ہیں۔ شاعروں نے انہی واقعات کو بار بار جو باندھا ہے اُس کی کوئی فنی وجہ نہیں بلکہ محض یہ کہ ایسے واقعات اتفاق ہی سے پیش آتے ہیں۔ چنانچہ انہی خاندانوں کے واقعات کو دہرایا جاتا ہے جن میں ایسے ہولناک واقعات پیش آچکے ہیں۔

روداد اور اُس کی ضروریات کے متعلق ہم اب تک جو کچھ کہ چکے ہیں کافی

(۱۵)

اطوار کی حد تک شاعر کو چار چیزوں کا خیال رکھنا چاہیے۔ سب سے پہلے اور سب سے زیادہ ضروری یہ ہے کہ اطوار اچھے ہوں بہم پہلے لکھ چکے ہیں کہ اطوار یا سیرت میں ہر وہ تقریر یا عمل شامل ہے جو ایک خاص طرح کی طبیعت کو واضح کرے۔ اگر اچھی طبیعت ہوگی تو اطوار بھی اچھے اور بُری طبیعت ہوگی تو اطوار بھی بُرے ہوں گے۔ اطوار کی اچھائی ہر طرح کے لوگوں میں تھوڑی بہت مل سکتی ہے۔ ایک عورت یا ایک غلام کے اطوار بھی اچھے ہو سکتے ہیں حالاں کہ بالعموم عورت کے اطوار تو شاید اچھے سے زیادہ بُرے ہوتے ہیں اور غلام کے بالکل بُرے۔

دوسری چیز یہ ہے کہ اطوار میں تمیز اور مناسبت کا خیال رکھائے۔ بہا درمی اور شجاعت کی مردانہ صفت ایسی ہے کہ تمیز اور مناسبت کے ساتھ اس کو عورتوں سے منسوب نہیں کیا جاسکتا۔

تیسری چیز جو اس سلسلے میں ضروری ہے یہ ہے کہ اطوار میں زندگی سے مشابہت ہو۔ یہ ایسی چیز ہے جو اطوار کے اچھے ہونے یا خُسنِ تمیز پر مبنی ہونے سے مختلف ہے۔ چوتھی چیز ربط ہے۔ کیوں کہ اگر شاعر کی نقل کا موضوع کوئی ایسا شخص ہو جس کے اطوار بے ربط ہوں، تب بھی ضروری ہے کہ اس شخص کی بے ربطی کو ربط کے ساتھ پیش کیا جائے۔

غیر ضروری حد تک بُرے اطوار کی مثال ہم کو "آرسینز" نامی ٹریجڈی میں مینی لاس کے کردار میں ملتی ہے۔ تمیز اور مناسبت سے عاری اطوار کی مثال SOYLLA نامی ٹریجڈی یولی سینز کی فریاد و زاری اور منالپے MENALIPPE کی تقریر میں ملتی ہے۔ بے ربط اطوار کی مثال IPHIGENIA AT AVRIS میں ملتی ہے۔ کیوں کہ اُنی جے نیا جب جاں بخشی کے لیے گڑگڑاتی ہے اُس کی اس وقت کی سیرت اور اُس کے بعد کی سیرت میں کوئی ربط نہیں۔

رویداد کی طرح اطوار میں بھی شاعر کا مقصد یہ ہونا چاہیے کہ وہ جو بیان کرے ویسا ہونا یا لازم ہو یا اغلب، مثلاً یہ کہ فلاں سیرت کا شخص یا لازماً یا غالباً اس طرح کا عمل کرے گا یا گفتگو کرے گا اور یہ واقعہ اس واقعے کا ضروری یا لازمی نتیجہ ہوگا۔ اس سے یہ بھی ظاہر ہے کہ رویداد کی ارتقا کا دار و مدار رویداد ہی پر ہونا چاہیے۔ اور جیسا کہ "میڈیا" نامی ٹریجڈی میں ہے، اُس طرح مداخلت غیبی پر نہیں، یا جیسے "ایلیڈا" میں یونانیوں کی واپسی سے بہت سے واقعات وابستہ ہیں، اس طرح نہیں۔ مداخلت غیبی کی ترکیب کو اُن حالات کے لیے استعمال کیا جاسکتا ہے جو ڈرامے سے باہر ہیں، مثلاً ایسے واقعات جو ڈرامے کے عمل کے وقت سے پہلے پیش آئے اور جنہیں محض انسانی ذرائع سے جانا نہیں جاسکتا۔ یا ایسے واقعات جو (ڈرامے کے عمل کے) بعد پیش آنے والے ہوں اور جن کے لیے پیشین گوئی کی ضرورت ہو کیونکہ ہم مانتے ہیں کہ دیوتاؤں کو ہر بات کا علم ہے پھر بھی ڈرامے کے عمل میں کوئی چیز ایسی نہ ہونی چاہیے جو خلاف عقل ہو۔ اور اگر خلاف عقل حصہ ایسا ہو کہ اسے یک لخت ترک نہیں کیا جاسکتا تو اُسے ٹریجڈی کی حدود سے باہر رکھنا چاہیے۔ سوفوکلیر کے اے ڈی پس میں اس کی مثال ملتی ہے۔

چوں کہ ٹریجڈی بہترین اشخاص کی نقل کرتی ہے، اس لیے اُس میں باکمال مضمونوں کی پیروی کرنی چاہیے، جو کسی کی تصویر کھینچتے ہوئے اُس کے خدوخال کی خصوصیات واضح کر کے مشابہت تو پیدا کرتے ہی ہیں۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ تصویر کو اصل سے زیادہ خوبصورت بھی بنا دیتے ہیں۔ اسی طرح شاعر بھی جب وہ کسی چڑچڑے یا کاہل یا کسی ایسے ہی کمزور سیرت رکھنے والے آدمی کے اطوار کی نقل کرے تو اُسے چاہیے کہ نقل کے ساتھ ساتھ اُس کی سیرت کو ذرا بہتر بنا کے بھی پیش کرے۔ جیسے اگاتھان AGATHON اور ہومر نے ایچیلس ACHILLES کا خاکہ کھینچا ہے۔

شاعر کو چاہیے کہ ان باتوں کا خیال رکھے۔ اس کے سوا اُسے چاہیے کہ وہ ان چیزوں کو بھی فراموش نہ کرے جو اُن کو اس کو پسند آتی ہیں جن کا شاعری سے اہم تعلق

ہے۔ کیوں کہ اس بارے میں غلطی ہونے کا بہت امکان ہے، لیکن اس کے متعلق ان رسالوں میں بہت کافی کہا جا چکا ہے، جو ہم پہلے شائع کر چکے ہیں۔

(۱۶)

دریافت کے معنی پہلے ہی بیان کیے جا چکے ہیں۔ دریافت کے طریقے حسب ذیل

دریافت کے
طریقے

ہیں :-

سب سے پہلے تو بالکل سیدھا سادا طریقہ — اکثر و بیشتر شعرا جن میں اُبج نہیں، یہی طریقہ استعمال کرتے ہیں — یعنی ایسے نشانات کے ذریعے دریافت جو دیکھے جاسکتے ہیں۔ ان میں سے بعض نشانات جو پیدا کُشی ہوتے ہیں، جیسے بقول شاعر "زمین سے پیدا ہوئی نسل کے جسم پر ایک نیزہ ہوتا ہے" یا مثلاً "تارے جن کو اس مقصد کے لیے کارسنا CARCINUS نے اپنے ڈرائے THEYSTES میں استعمال کیا ہے۔ دوسرے وہ نشانات جو پیدا کُش کے بعد کے ہوتے ہیں۔ ان میں سے بعض تو جسمانی ہوتے ہیں، جیسے داغ وغیرہ۔ اور بعض خارجی، جیسے بار، چوڑیاں وغیرہ۔ یا جیسے وہ چھوٹی سی کشتی جس سے طایرو نامی ٹریجڈی میں دریافت کا کام لیا گیا ہے۔

یہ نشانات کم یا زیادہ ہنر کے ساتھ دریافت کے لیے استعمال کیے جاسکتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ یولی سیز کو اس کی انا ایک داغ کی وجہ سے پہچان لیتی ہے جو بچپن سے اس کے جسم پر تھا۔ لیکن چرواہے بھی اس کو اسی داغ کی وجہ سے پہچان لیتے ہیں۔ حالاں کہ یہ صورت پہلی صورت سے بالکل مختلف ہے۔ وہ تمام دریافتیں جن میں ثبوت کے لیے نشانات پیش کیے جاتے ہیں، شاعر کے ہنر کی خامی کی دلیل ہیں، لیکن ایسی دریافتیں جو دفعہً اور اتفاقاً ہو جاتی ہیں — جیسے یولی سیز کے ہانے کے منظر میں زیادہ بہتر ہیں۔

دوسری دریافتیں وہ ہیں جن کو شاعر خود اپنی مرضی سے ایجاد کرتا ہے۔ اسی باعث فنی لحاظ سے وہ بھی ناقص ہیں۔ مثلاً "انی جے نیا" نامی ٹریجڈی میں آرسلینز اپنی بہن پر ظاہر کرنا چاہتا ہے کہ وہ اُس کا بھائی ہے، اپنی بہن کو تو اُس نے اس کے ایک خط کے

ذریعے پہچانا تھا، لیکن اپنے آپ کو وہ گفتگو کے ذریعے ظاہر کرتا ہے؛ اور اس طرح وہ شاعر کی مرضی تو ضرور پوری کرتا ہے، مگر رویداد کی ترتیب کا پابند نہیں رہتا۔ اس لیے اس قسم کی دریافت بھی اول الذکر قسم کی دریافت کی طرح ناقص ہے، کیوں کہ بہت سی ایسی چیزیں جن کو اس قسم کی دریافت میں استعمال کیا جاتا ہے، ایسی ہیں جن کو نشانات کے طور پر بھی استعمال کیا جاسکتا ہے۔ اس قسم کی ایک مثال وہ دریافت ہے جو سوفوکلز کے ڈرامے "ٹیریس" TEREUS میں جھلپے کی نلی کی آواز سے ہوتی۔

تیسرے وہ دریافت ہے جو حلفے کے ذریعے ہو۔ مثلاً یہ کہ کسی خاص چیز کو دیکھ کر پڑانی بات یاد آجائے۔ چنانچہ ڈی کائیو جے نیز DICAEOGENES کے ڈرامے "اہل قرص" میں ہیرو ایک تصویر دیکھ کر آنسو بہاتا ہے۔ یا جیسے "ال سی نس" کی کہانی "گوپے سے سن کر یولی سینز پھلی بانیں یاد کرتا ہے" روتا ہے اور پہچان لیا جاتا ہے۔

چوتھے وہ دریافت ہے جو دلیل اور حجت پر مبنی ہو۔ مثلاً کوئے فورے ٹی CHOEPHORAE میں (یہ استدلال) :- "جو شخص آیا ہے وہ مجھ سے مشابہ ہے آرٹیز کے سوا مجھ سے کوئی مشابہ نہیں۔ پس جو شخص آیا ہے وہ آرٹیز ہے۔" اسی طرح سوفسطائی پولیڈس POLYIDUS کے ڈرامے "افی جے نیا" میں آرٹیز نے بالکل قدرتی طور پر یہ نتیجہ نکالا ہے :- "جس طرح میری بہن کی قربانی کی گئی، اسی طرح اب میری ہلاکت کی باری ہے۔" اسی طرح تھیوڈکٹیز THEODECTES کے ڈرامے "ٹائیڈس TYDEUS میں باپ کہتا ہے :- "میں اپنے بیٹے کو ڈھونڈنے آیا، اب میں خود مارا جاؤں گا۔" اسی طرح "فنے ڈے ٹی" PHINADAE نامی ٹریجڈی میں عورتوں کو مقام دیکھتے ہی اپنی تقدیر کا حال معلوم ہو گیا :- "ہماری قسمت میں یہیں مرنا ہے، کیوں کہ ہمیں یہیں نکال پھینکا گیا۔"

کبھی ایک دہری قسم کی دریافت کی صورت اسی طرح پیدا ہوتی ہے کہ ناظرین یا افراد ڈرامہ میں سے کوئی ایک کسی بات سے غلط نتیجہ نکالتا ہے، جیسے "بھوٹے قاصد یولی سینز" میں یہ فقرہ کہ وہ اُس کمان کو پہچان لے گا جسے اُس نے نہیں دیکھا ہے۔ اس سے ناظرین غلط طور پر یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ دریافت کی صورت پیدا ہوگی۔

لیکن بہترین قسم کی دریافت وہ ہے جو عمل ہی کی پیداوار ہو؛ اور جس میں قدرتی واقعات کے ذریعے خاص اثر پیدا کیا جائے۔ اس کی مثالیں سوفو کلیز کے ”اے ڈی پس“ میں اور ”افی جے نیا“ میں ملتی ہیں۔ کیوں کہ یہ بالکل قدرتی امر ہے کہ افی جے نیا ایک خط بھیجنا چاہتی ہے۔ یہ دریافتیں بہترین قسم کی ہیں کیوں کہ صرف یہی ایسی ہیں جن کے لیے ایجاد کردہ ثبوتوں، مثلاً پوٹریوں وغیرہ کی ضرورت نہیں ہوتی۔

دوسرے درجے پر وہ دریافتیں ہیں جو دلیل کے ذریعے کی جائیں۔

(۱۷)

شاعر جب اپنی ٹریجڈی کا خاکہ تیار کرے اور جب اُسے تحریر کرنے لگے تو چاہیے کہ وہ اپنے آپ کو اس کا ناظر بھی سمجھے؛ کیوں کہ وہ اس طرح ہر چیز کو صاف صاف دیکھ اور سمجھ سکے گا۔ گویا وہ خود بھی ناظرین ہیں موجود ہے۔ وہ اندازہ کر سکے گا کہ کون کون سی باتیں مناسب ہیں؛ اور جہاں کہیں بے ربطی ہے اس کی نظر ضرور پڑے گی۔ کاریسی نس پر جس غلطی کا الزام لگایا جاتا ہے، وہ اس کا ثبوت ہے۔ اُس کے ایک ڈرامے میں ایفنی یار اوس مندر سے باہر نکل چکا تھا، لیکن عمل کو ترتیب دیتے وقت چوں کہ شاعر ناظر کے نقطہ نظر سے عمل کو نہیں دیکھ رہا تھا، اس لیے اُس نے اس واقعے کا خیال نہیں رکھا۔ جب اس ڈرامے کو پیش کیا گیا تو ناظرین نے اس غلطی کو بہت ناپسند کیا۔ اور اس پر سخت اعتراض کیا۔

تصنیف کے وقت شاعر کو یہ بھی چاہیے کہ جہاں تک ہو سکے اپنے آپ کو اداکار (ایکٹر) کی جگہ سمجھے۔ کیوں کہ وہ لوگ جو جذبے محسوس کر کے اُس کے اثر سے قدرتی ہمدردی کے ساتھ لکھتے ہیں، ان کی تصنیف بہت موثر اور دل میں گھر کرنے والی ہوتی ہے۔ کیوں کہ ہم کسی کو سچے اضطراب میں مبتلا دیکھتے ہیں تو اس اضطراب کا ہم پر بھی اثر ہوتا ہے؛ اگر کسی کو سچ مح غم و غصے کی حالت میں دیکھتے ہیں تو اس کے ساتھ ہم بھی غم و غصہ محسوس کرتے ہیں۔ اسی لیے کہتے ہیں کہ شاعری کا محرک یا تو ایک خداداد فطری عطیہ ہوتا ہے، یا دیوانگی کا ہلکا سا اثر۔ اگر پہلی صورت ہو تو انسان ہر طرح کی سیرت کی نقل کر سکتا ہے

اگر دوسری صورت ہو تو وہ اپنی خودی سے اونچا اٹھ جاتا ہے اور تصور میں جو بننا چاہتا ہے بن جاتا ہے۔

جب شاعر کوئی قصہ انتخاب کرے یا ایجاد کرے تو اسے چاہیے کہ پہلے تو ایک سیدھا سادا خاکہ بنائے۔ پھر اس خاکے کو واقعات سے پُر کرے اور جزئیات کی صراحت کرے۔ مثال کے طور پر ”انی سبے نیا“ نامی ٹریجڈی کا سیدھا سادا خاکہ یہ ہوگا :-
ایک دوشیزہ جس کی قربانی ہونے والی ہے، پُر اسرار طریقے پر قربان گاہ سے غائب ہو جاتی ہے، اور ایک دوسرے ملک میں جا پہنچتی ہے، جہاں کی رسم یہ ہے کہ تمام اجنبیوں کو ڈے آنا کے مندر میں بھینٹ چڑھا دیا جاتا ہے۔ وہ دوشیزہ ان رسومات کی پُجاری مقرر ہوتی ہے۔ کچھ دنوں کے بعد اس کا بھائی بھی وہاں پہنچتا ہے۔ (یہ امر کہ الہام ربانی نے کسی خاص وجہ سے اُسے وہاں جانے کی بشارت دی تھی، ڈراما کے سیدھے سادے خاکے سے باہر ہے۔ اُس کے آنے کا مقصد بھی ڈرامے کے عمل سے باہر ہے۔ بہر حال) ”وہ آتا ہے، پکڑ لیا جاتا ہے۔ اور عین اس لمحے جب اس کی قربانی ہونے والی ہے، وہ پہچان لیا جاتا ہے۔“

دریافت کا طریقہ یا تو وہ ہو سکتا ہے جو یوری پیڈیز نے استعمال کیا یا وہ جو پانی ڈوس نے جس کے ڈرامے میں وہ قدرتی طور پر یہ کہتا ہے: ”قربانی صرف میری بہن ہی کی تقدیر میں نہیں لکھی تھی، میری قسمت میں بھی لکھی ہے۔“ اس جملے کی وجہ سے وہ پہچان لیا جاتا ہے اور اس کی جان بچ جاتی ہے۔

اس کے بعد جب افراد ڈرامہ کے نام رکھے جا چکیں تو شاعر کو چاہیے کہ عمل کے واقعات کی طرف توجہ کرے۔ شاعر کو اس کا خیال رکھنا چاہیے کہ ان واقعات کا نفس مضمون سے بہت گہرا تعلق رہے۔ مثلاً ”انی سبے نیا“ والی ٹریجڈی میں، آرٹیز کی دیوانگی، جس کے باعث وہ پکڑا جاتا ہے، اور طہارت کی رسم جو اس کو رہائی کا موقع دیتی ہے، (دونوں کا نفس مضمون سے تعلق ہے۔)

ڈرامائی شاعری میں واقعات کو اختصار سے بیان کیا جاتا ہے، لیکن رزمیہ شاعری (ڈرامائی شاعری) میں واقعات کو تفصیل سے بیان کیا جاتا ہے۔

میں نظم کو مناسب طول دینے کے لیے انھیں تفصیل سے بیان کیا جاتا ہے۔ چنانچہ (ہومر کی رزمیہ نظم) اوڈیسی کی اصل کہانی کا بہت اختصار سے خلاصہ ہو سکتا ہے :- ایک شخص کئی سال سے گھر سے غائب ہے۔ سمندر کا دیوتا اس سے جلتا ہے اور اُس پر متواتر نگرانی رکھتا ہے۔ اس کے سب ساتھی بھوٹ جاتے ہیں اور وہ اکیلا رہ جاتا ہے۔ اس اثنا میں اُس کے گھر کی حالت ناگفتہ بہ ہے۔ مدعی اس کی جائیداد کو تباہ کر رہے ہیں اور اُس کے بیٹے کے خلاف سازش کر رہے ہیں۔ بالآخر طوفان کے تھپیڑے کھا کھا کے وہ واپس آن پہنچتا ہے۔ وہ بعض لوگوں سے اپنے آپ کو واقف کرتا ہے۔ مدعیوں پر وہ خود حملہ کرتا ہے۔ اُن کو قتل کر دیتا ہے لیکن خود زچ جاتا ہے۔ یہ ہے رویداد کا اصلی خلاصہ، باقی سب واقعات ہیں۔

(۱۸)

ہر ٹریجڈی کے دو حصے ہوتے ہیں — ایک الجھاؤ دوسرا سلجھاؤ یا حل الجھاؤ (۱) جسے (۲) الجھاؤ تو اکثر واقعات سے بنتا ہے جو ڈرامے کا عمل شروع ہونے سے پہلے پیش آئے ہوں اور (۳) سلجھاؤ (۴) ایک حد تک اس میں ایسے واقعات بھی ہوتے ہیں جو عمل میں شامل ہیں اس کے سوا (ڈرامے میں) اور جو کچھ ہے، وہ سلجھاؤ یا حل ہے۔ میں اُس پورے حصے کو الجھاؤ کا نام دیتا ہوں جو ڈرامے کی ابتدا سے شروع ہوتا ہے اور انجام کے قریب قریب تک یعنی اس وقت باقی رہتا ہے۔ مثال کے طور پر تھیوڈک ٹیز کے ڈرامے "لن سیس" میں عمل سے پہلے کے؛ اور بچے کے چھن جانے سے پہلے کے واقعات الجھاؤ میں شامل ہیں۔ قتل کے الزام سے لے کر ڈرامے کے ختم تک کے واقعات سلجھاؤ یا حل ہیں۔

(۱۹)

ہم ٹریجڈی کے مختلف حصوں کے متعلق جو کچھ کہ چکے ہیں اس بنا پر تمام ٹریجڈیوں (۱) چار طرح کی (۲) ٹریجڈیاں :- (۳) پیچیدہ (۴) الٹا (۵) اخلاقی (۶) سادہ -

کا دار و مدار انقلاب اور دریافت پر ہوتا ہے۔ دوسری قسم المناک ٹریجڈی کی ہے، جس میں جذبہ محرک عمل ہوتا ہے۔ اجاکس اور اکیڈون کے متعلق جو ٹریجڈیاں ہیں وہ اسی قسم کی ہیں۔ تیسری قسم اخلاقی ٹریجڈی کی ہے۔ جیسے "فی ٹیوٹائی ڈیس" PHTHIOTIDES اور "پے لیوس" PELEUS جو تھی قسم سادہ ٹریجڈی کی ہے جیسے "فورسائی ڈیس" PHOREIDES اور "پرومے تھیس" PROMETHEUS اور دوسری ایسی ٹریجڈیاں جو جہنم کے مناظر دکھاتی ہیں۔

شاعر کا مقصد یہ ہونا چاہیے کہ وہ اپنے آپ کو ان تمام اسالیب کا ماہر بنائے یا ان مختلف قسم کی ٹریجڈیوں میں سے جتنی قسم کی اور جتنی اچھی قسم کی ٹریجڈیوں کی تحریر میں وہ مہارت حاصل کر سکتا ہے کرے۔ کیوں کہ آج کل اُس کو نقادوں کی عیب جوئی کا اکثر نشانہ بننا پڑتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ عوام الناس جو ٹریجڈی مختلف اقسام میں مختلف شعرا کی مہارت دیکھ چکے ہیں، ہر شاعر سے توقع رکھتے کہ وہ اکیلا سب خوبیوں کا مالک ہو اور سب مستند مین سے بازی لے جائے۔

یہ دیکھنے کے لیے کہ کون سی ٹریجڈی ایک طرح کی ہے اور کون سی دوسری طرح کی، بہترین ذریعہ تشخیص رویداد ہے۔ اگر الجھاؤ اور سلجھاؤ یکساں ہیں تو قسم بھی ایک ہی ہے۔ بعض شعرا الجھاؤ میں تو بڑی مہارت رکھتے ہیں، مگر سلجھانا نہیں آتا۔ شاعر کو چاہیے کہ دونوں طرح کے ہنر پر عبور رکھے۔

(۲۰)

جیسا کہ بار بار کہا جا چکا ہے شاعر کو اس بات کا بھی خوب لحاظ رکھنا چاہیے کہ ٹریجڈی کی ترتیب رزمیہ نظم کے خاکے پر نہ کرے۔ رزمیہ نظم کے خاکے سے میری مراد ایسی رویداد ہے جو اکئی رویدادوں پر مشتمل ہو۔ اگر کوئی شخص ایلڈا کا پورا (طویل) قصہ ٹریجڈی کے لیے انتخاب کرے تو یہ بڑی غلطی ہوگی۔ رزمیہ نظم میں پوری رویداد اس لیے طویل ہوتی ہے کہ اُس کے مختلف حصوں میں مناسب طوالت

عظمت پیدا ہو سکے۔ لیکن ڈرامے میں اس کے برخلاف اس قسم کے خاکے کا اثر اُٹا ہوگا۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ وہ شعرا جنہوں نے ٹرائے کی تباہی کے پورے قصے کو ڈرامے میں استعمال کیا ہے۔ اور پوری پیڈیز کی طرح صرف ایک آدھ واقعے کو انتخاب نہیں کیا۔ یا جن لوگوں نے اسکائی لس کی طرح نیو بے کی پوری کہانی بیان کی ہے۔ اور اس کا ایک آدھ حصہ نہیں چُنا۔ اُن سب کو یا تو تمثیل کے وقت قطعی ناکامی ہوئی، یا کامیابی ہوئی بھی تو بہت کم۔ اسی ایک غلطی کے باعث اگاتھان کو بھی اکثر ناکامی ہوئی ہے، لیکن بہر حال اپنے ڈراموں میں جب وہ رویداد میں انقلاب پیدا کرتا ہے تو بڑی ہوشیاری سے عوام الناس کے مذاق کا خیال رکھتا ہے۔ یعنی ایسا طنز نہ اثر پیدا کرتا ہے جو اخلاقی نقطہ نظر سے تشفی بخش ہو۔ اس کی مثال ایسے مواقع پر ملتی ہے جب (وہ اپنے ایک ڈرامے میں) جیسے ہوشیار غنڈے کو لا جواب کر دیتا ہے یا کسی بہادر بد معاش کو شکست دلاتا ہے۔ لفظ "قرین قیاس" اگاتھان نے جن معنوں میں استعمال کیا ہے اُن معنوں میں اس قسم کے واقعات قرین قیاس ہیں وہ کہتا ہے: "یہ قرین قیاس ہے کہ ایسی بھی بہت سی باتیں پیش آجائیں جو قرین قیاس نہیں۔"

(۲۱)

(سنگت)

سنگت (کودس) کا شمار بھی افرادِ ڈرامہ میں ہونا چاہیے۔ یہ ضروری ہے کہ وہ کل کا ایک جزو اور عمل کا حصہ دار ہو۔ اس طرح نہیں جیسے پوری پیڈیز نے اُسے برتا ہے۔ بلکہ ایسے جیسے سوفوکلیز نے اسے استعمال کیا ہے۔ دوسرے بہت سے شعرا کے سنگت کے گیت ایسے ہیں جو اُن کی ٹریجڈی کے نفسِ مضمون سے بھی اسی قدر غیر متعلق ہیں جس قدر کہ دوسری ٹریجڈیوں کے نفسِ مضمون سے۔ یہ گیت علیحدہ علیحدہ ٹکڑوں کے سے ہیں جنہیں نہ سچ میں گھسیڑ دیا جاتا ہے۔ اس طریقے کی ابتدا اگاتھان نے کی تھی۔ لیکن اس قسم کے بے محل گیتوں کو بچوں سچ شامل کر دینا ایسا ہی ہے جیسے ایک ٹریجڈی کی ایک تقریر یا ایک پورا ایکٹ کسی اور ٹریجڈی میں پیوند کر دینا۔

(۲۲)

ٹریجڈی کے دوسرے حصوں کے متعلق کافی کہا جا چکا ہے، اب ہم تاثرات اور زبان (تاثرات) کا ذکر کریں گے۔

تاثرات کی حد تک ہمارا یہ مشورہ ہے کہ ہم نے "علم البلاغت" پر خورسائے لکھے ہیں، اُن میں اصول درج ہیں اُنہیں ملاحظہ کیجئے، کیوں کہ تاثرات کا زیادہ تر تعلق بلاغت سے ہے۔ ہر وہ مقصد جو گفتگو (یا تقریر) سے حاصل ہوتا ہے تاثرات میں شامل ہے۔ مثلاً ثبوت یا تردید، رحم، دہشت اور غصہ، مبالغہ یا تحقیر۔ اب یہ ظاہر ہے کہ جہاں کہیں شاعر کا مقصد ہمدردی یا دہشت یا اہمیت یا امکان کو ظاہر کرنا ہو جس نقطہ نظر سے ڈرامائی گفتگو مرتب کی جائے، اُسی مناسبت سے ڈرامے کے واقعات کو بھی ڈھالا جائے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ واقعات ایسے ہوں کہ بلا زبانی وضاحت کے بھی اپنی کہانی سناسکیں۔ اور اپنی گفتگو یا تقریر سے جو اثر پیدا ہو وہ مکمل یا مقرر پیدا کرے۔ اور وہ اثر تقریر کا نتیجہ ہو۔ کیوں کہ تقریر میں جو تاثرات ہیں، اگر ان میں اور مقرر کے طرز بیان میں کوئی ہم آہنگی نہیں تو مقرر کے وجود سے کیا فائدہ؟

(۲۳)

اب رہی زبان۔ اس کے متعلق استفسار کیا جائے تو استفسار کی ایک شاخ طرزِ ادا سے متعلق ہے، لیکن یہ شاخ ایسی ہے جس کا تعلق فنِ اداکاری (ایکٹنگ) سے زیادہ ہے اور اس فن کے نامی گرامی ماہر ہی اسے خوب جانتے ہیں۔ اس میں حکم، گزارش، بیان، دھمکی، سوال و جواب جیسی چیزیں شامل ہیں۔ شاعر ان چیزوں سے اچھی طرح واقف ہو یا ناواقف اس سے اُس کے اپنے فن پر کوئی الزام نہیں آتا۔ پروٹاگوراس (PROTAGORAS) نے ہومر کے اس جملے پر: "اے دیوی غضب کے گیت گا۔" اعتراض کیا ہے کہ شاعر دعا کرنا چاہتا ہے، لیکن اُلٹا حکم دے رہا ہے۔ بھلا اس اعتراض کی کون تائید کر سکتا ہے؟ کیوں کہ اُس کی

(پروٹا گوراس کی) حجت یہ ہے کہ "یہ کر" اور "یہ مت کر" کہنا ہی حکم میں شامل ہے۔ ہم اس بحث کو تو چھوڑتے ہیں، کیوں کہ اس کا تعلق ایک ایسے فن سے ہے جو شاعری سے مختلف ہے۔

(۲۴)

زبان میں یہ حصے شامل ہیں :- حرف، رکن، تہجی، حرف عطف، اسم فعل، حرف تعریف، حالت گردان اور مجملہ۔

حرف (۱) حرف ایک ایسی آواز ہے جس کے ٹکڑے نہیں ہو سکتے، لیکن اس قسم کی تمام آوازیں حرف نہیں بلکہ وہی آوازیں جو سمجھ میں بھی آسکیں۔ کیوں کہ ناقابل تقسیم آوازیں تو جانور بھی نکالتے ہیں، لیکن ان میں سے کسی کو میں حرف نہیں کہہ سکتا۔ حروف کی تین قسمیں ہیں :- حرف علت، حرف نیم علت اور حرف محقق۔ حرف علت وہ ہے جو زبان یا ہونٹوں کے ملنے کے بغیر ایسی آواز پیدا کرے جو سنی جاسکے۔ حرف نیم علت وہ ہے جو زبان یا ہونٹوں کے ملنے سے ایسی آواز پیدا کرے جو سنی جاسکے۔ جیسے "س" اور "ر"۔ حرف محقق وہ ہے جو ہونٹوں یا زبان کے ملنے سے بجائے خود کوئی آواز پیدا نہیں کر سکتا، لیکن جب وہ حرف علت کی آواز سے ملتا ہے تو خود اس سے بھی آواز نکلتی ہے۔ جیسے "گ" اور "د"۔ ان آوازوں کے باہمی اختلاف کا دار و مدار اس پر ہے منہ میں جس جس جگہ سے یہ آوازیں نکلتی ہیں وہاں منہ کی وضع جدا گانہ قسم کی ہو جاتی ہے۔ یہ آوازیں منہ کے جدا جدا حصوں سے نکلتی ہیں۔ ان میں سے بعض آوازیں پھونک کے ساتھ ادا ہوتی ہیں اور بعض پھونک کے بغیر بعض طویل ہوتی ہیں اور بعض مختصر بعض کا لہجہ تیز ہوتا ہے، بعض کا گہرا، بعض کا درمیانی۔ ان سب باتوں کو علم عروض کے رسالوں میں تفصیل سے بیان کرنا چاہیے۔

رکن تہجی۔ رکن تہجی وہ آواز ہے جو بجائے خود الگ معنی نہیں رکھتی۔ یہ ایک حرف محقق اور ایک حرف علت کے ملنے سے پیدا ہوتی ہے۔ مثلاً "گ ر" کے ساتھ اگر "الف" کو شامل نہ کیا جائے تو رکن تہجی نہیں بنتا۔ لیکن الف کے اضافے سے "گرا" رکن تہجی بن جاتا

ہے، مگر ان اختلافات کے متعلق علم عروض ہی اچھی طرح استفسار کر سکتا ہے۔

حروف عطف۔ حرف عطف ایسی آواز ہے جو بہ ذاتِ خود کوئی مطلب نہیں ادا کر سکتی لیکن جو کسی بامعنی آواز کے ساتھ مل کر ایک بامعنی آواز بن سکتی ہے۔

حروف تعریف۔ ایسی آواز ہے جو خود کوئی مطلب نہیں رکھتی، لیکن جو کسی جملے کے شروع یا آخر میں یا بیچوں بیچ استعمال ہوتی ہے یا جو تشخیص میں مدد دیتی ہے۔

اسم۔ ایسی آواز ہے جو دوسری آوازوں سے مرکب ہو۔ اسم سے وقت کا اظہار (م) نہیں ہو سکتا اور اسم کی آواز کا کوئی ٹکڑا بجائے خود کوئی الگ مطلب نہیں رکھتا۔ کیوں کہ مرکب لفظوں میں بھی ٹکڑے وہ معنی نہیں رکھتے جو معنی اگر وہ الگ الگ ہوں تو ان کے ہوں۔ مثلاً "تھیو ڈورس" (خدا داد) میں "ڈورس" (دادہ) کے بجائے خود کوئی معنی نہیں۔

فعل ایک ایسی آواز ہے جو کئی آوازوں سے مرکب ہے، جو بامعنی ہے اور وقت کا (فعلی) اظہار بھی کر سکتا ہے۔ اسم کی طرح فعل کی آواز کے الگ الگ حصے بھی کوئی معنی نہیں رکھتے۔ "مرد" یا "سفید" جیسے الفاظ (جو اسم ہیں) وقت کا اظہار نہیں کر سکتے، لیکن "وہ چلا" یا "وہ چلتا ہے" وغیرہ سے وقت کا اظہار ہوتا ہے۔ ایک فقرے سے ماضی کا اور دوسرے سے حال کا۔

گردان اسم اور فعل دونوں کے لیے ہے۔ یا تو وہ "کا" یا "کو" یا اسی قسم کا تعلق ظاہر کرتی (گردان) ہے یعنی واحد یا جمع۔ کبھی وہ گفتگو کے طریقے اور پہچے کو واضح کرتی ہے، جیسے سوال یا حکم میں۔ مثلاً "وہ گیا؟" یا "جا" اس طرح کی فعل کی گردانیں ہیں۔

جملہ ایسی بامرکب آواز ہے جس کے حصوں میں سے بعض بہ ذاتِ خود بامعنی ہوتے (مثلاً) ہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ ہر جملے میں اسم اور فعل دونوں شامل ہوں۔ مثلاً "انسانوں کی تعریف" ایسا جملہ ہے جس میں فعل شامل نہیں۔ پھر بھی جملے میں بامعنی حصے ضرور شامل ہوتے ہیں، جیسے "چلتے ہیں" یا "کلیون کا بیٹا کلیون"۔ جملہ دو طریقوں سے وحدت پیدا کر سکتا ہے۔ یا تو ایک ہی بامعنی بات بیان کر کے، یا مختلف حصوں کو باہم جوڑ کے۔ پس ایلیداکو اس لیے واحد کہا جاسکتا ہے کہ اس میں مختلف حصے جوڑے ہوئے ہیں۔ اور یہ فقرہ "انسانوں کی تعریف" اس لیے

واحد ہے کہ اس میں ایک ہی بامعنی بات بیان کی گئی ہے۔

(۲۵)

(الفاظ)

الفاظ دو طرح کے ہوتے ہیں :- سادہ اور مرکب۔ سادہ سے میری مراد ایسے الفاظ ہیں جن کے الگ الگ حصے بے معنی ہوتے ہیں۔ مرکب الفاظ وہ ہیں جن کا ایک جزو بامعنی ہوتا ہے اور ایک بے معنی۔ (اگرچہ پورے لفظ میں کوئی جزو الگ الگ معنی نہیں رکھتا) یا یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کسی مرکب لفظ کے سب کے سب اجزا بامعنی ہوں۔ ایک مرکب لفظ میں تین، چار، یا اور زیادہ اجزا بھی ہو سکتے ہیں۔ جیسے :

HERMO GAICO XANTHUS

لفظ یا تو عام ہو سکتا ہے یا اجنبی یا تشبیہی یا آرائشی یا جدید یا توسیع یافتہ یا مخفف یا تبدیل شدہ۔

عام لفظ سے میری مراد ایسا لفظ ہے جس کو لوگ عام طور پر اور بامقاصدہ استعمال کرتے ہیں۔

اجنبی لفظ سے ایسا لفظ مراد ہے جو کسی دوسرے ملک میں رائج ہو۔ چنانچہ یہ ممکن ہے کہ ایک ہی لفظ عام بھی ہو اور اجنبی بھی؛ لیکن کسی ایک قوم کے لیے کوئی لفظ بہ وقت واحد عام اور اجنبی نہیں ہو سکتا۔ "نیزہ" کے لیے جو لفظ اہل قبرص استعمال کرتے ہیں وہ ان کے لیے عام ہے مگر ہمارے لیے وہ لفظ اجنبی ہے۔

تشبیہی لفظ وہ لفظ ہے جس کے اصلی معنی یوں بدلے جائیں کہ ایک جنس کا لفظ دوسری نوع کے لیے استعمال کیا جائے یا ایک نوع کا لفظ دوسری جنس کے لیے۔ یا ایک نوع کا لفظ دوسری نوع کے لیے، یا اس کو تمثیلی قیاس کے لیے استعمال کیا جائے۔

مثلاً ایک جنس کا لفظ دوسری نوع کے لیے یوں استعمال کیا جاتا ہے :- "میرا جہاز یہاں کھڑا ہوا ہے" "کھڑا ہوتا" تو جنس کا لفظ ہے لیکن یہاں لنگر انداز ہونے کے معنوں میں استعمال ہوا ہے۔

ایک نوع کا لفظ دوسری جنس کے لیے یوں استعمال ہو سکتا ہے :- "بے شک اوڈی سی

اس کے کارنامے دس ہزار ہیں۔ ”دس ہزار“ تعداد کی ایک نوع ہے، لیکن یہاں دھرتی بڑی تعداد کے معنوں میں استعمال ہوا ہے۔

ایک نوع سے دوسری نوع میں تبدیلی کی مثال یہ ہے: ”کانسی کی تلوار نے جان نکال لی۔“ یہاں ”جان نکال لی“ ”کانٹا“ کے معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ اسی طرح اس جملے میں: ”بے لوجھ کانسی کی کشتی پانی کو کاٹ رہی تھی۔“ یہاں ”کانٹا“ پانی کو ہٹانے کے معنوں میں استعمال ہوا ہے۔

تشبیہی لفظ تمثیلی قیاس کے لیے یوں استعمال ہوتا ہے کہ مفہوم میں دراصل چار محاورے ہوں جن میں دوسرے محاورے کا پہلے محاورے سے بالکل وہی تعلق ہو جو چوتھے محاورے کا تیسرے سے ہو۔ اس حالت میں چوتھے محاورے کی جگہ دوسرے محاورے کو اور دوسرے محاورے کی جگہ چوتھے محاورے کو استعمال کیا جاسکتا ہے۔ کبھی متعلقہ محاورے کے ساتھ اصلی محاورے کو بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ مثال یہ ہے کہ شراب کے جام کا باکس (شراب کے دیوتا) سے وہی تعلق ہے جو ڈھال کا مرسخ (جنگ کے دیوتا) سے۔ اس لیے ڈھال کو ”مرسخ کا جام“ کہا جاسکتا ہے اور جام کو ”مرسخ کی ڈھال“ یا مثلاً دن کے لیے شام کی وہی حیثیت ہے جو زندگی میں بڑھاپے کی۔ شام کو ”دن کا بڑھاپا“ کہہ سکتے ہیں اور بڑھاپے کو زندگی کی شام یا غروب زندگی۔ آخر الذکر ترتیب ایم پی ڈوکلیس EMPEDOCLES نے باندھی ہے۔ کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ کوئی محاورہ جو مستعار لیا جاتا ہے اس کا بدل محاورہ زبان میں موجود نہیں ہوتا۔ اس کی مثال یہ ہے کہ ”لوٹا“ زمین پر بیج بکھرنے کو کہتے ہیں، لیکن زمین پر سورج کی کرنوں کے بکھرنے کا مفہوم (یونانی) زبان میں کسی ایک لفظ سے ادا نہیں ہو سکتا۔ اس عمل کا سورج کی روشنی سے وہی تعلق ہے جو بیج کا بونے سے ہے۔ اس لیے شاعر سورج کے عمل کو یوں نظم کرتا ہے: ”وہ اپنی آسمان پر بنی ہوئی روشنی بول رہا تھا۔“

اس قسم کی تشبیہ کے استعمال کا ایک طریقہ اور بھی ہے اور وہ یہ کہ جب کوئی محاورہ مستعار لیا جائے تو اس میں سے ان خصوصیات کو گھٹا دیا جائے جو صرف اصلی اصطلاح پر صادق آتی ہے جس کی جگہ اُسے مستعار لیا گیا ہے۔ مثلاً ڈھال کو ”مرسخ کا جام“ کہنے کے بجائے ”جام

(جدید لفظ) بے شراب کہا جائے۔

جدید لفظ وہ ہے جو پہلے کبھی استعمال نہ ہوا ہو۔ بلکہ جسے شاعر ہی نے ایجاد کیا ہو۔
ایسے الفاظ اکثر ملتے ہیں۔ مثلاً "سینگوں کے لیے اُگی ہوئی شاخیں یا پُجاری کے لیے ملتہجی"
توسیع یافتہ لفظ وہ ہے جس میں معمولی حرف علت کے بجائے طویل حرف علت کا استعمال
کیا جائے یا ایک آدھ رکن تہجی بڑھا دیا جائے
مخفف وہ لفظ ہے جس کے ایک آدھ حصے کو حذف کر دیا گیا ہو۔
تبدیل شدہ لفظ وہ ہے جس کا ایک حصہ برقرار رہے اور ایک حصہ شاعر کی
ایجاد ہو۔

(۲۶)

زبان کی خوبی یہ ہے کہ اس میں صفاتی ہو مگر سو قیام نہ پن نہ ہو۔ سب سے زیادہ
صاف زبان تو وہ ہوگی جس میں صرف روزمرہ کی بول چال کے الفاظ استعمال کیے جائیں
لیکن ایسی زبان میں سو قیام نہ پن ضرور ہوتا ہے۔ مثال کے لیے کلیوفون CLEOPHON
اور اسٹینی لس STHENELUS کا کلام ملاحظہ کیجیے۔ لیکن اس کے برخلاف شاعری کی
زبان فصیح اور اعلیٰ ہوتی ہے اور عامیانہ محاورات سے احتراز کرتی ہے، انوکھے الفاظ
استعمال کرتی ہے۔ انوکھے الفاظ سے میری مراد اجنبی، تشبیہی، توسیع یافتہ — قصہ مختصر
عام الفاظ کے سوا ہر طرح کے الفاظ ہیں۔ لیکن اگر کوئی شاعر صرف انہی اقسام کے
الفاظ استعمال کرے (اور عام الفاظ بالکل استعمال نہ کرے) تو اس کا کلام یا تو معصوم
معلوم ہوگا یا مجذوب کی وحشیانہ بڑ۔ اگر صرف تشبیہیں ہی تشبیہیں ہوں تو اس کا کلام معصوم بن
جائے گا۔ اور اگر صرف اجنبی الفاظ ہوں تو کلام کسی وحشی مجذوب کی بڑ معلوم ہوگا۔ سہمہ ایک
ایسے بظاہر ناممکن مجموعے کو کہتے ہیں جس میں کوئی بامعنی بات بیان کی گئی ہو۔ عام الفاظ سے
یہ صورت پیدا نہیں ہوتی۔ اس کے لیے تشبیہوں کا استعمال ضروری ہے۔ معنی کی مثال
یہ ہے: میں نے ایک آدمی کو دیکھا جس نے آگ کی مدد سے دوسرے آدمی پر پتیل

کو چپکا دیا۔ اجنبی الفاظ سے بھری ہوئی زبان کو مجذوب کی بڑے کہیے۔

پس ضروری یہ ہے کہ ان تمام اقسام کے الفاظ ملا جلا کر متناسب سے زبان میں استعمال کیے جائیں۔ اس طرح اجنبی، تشبیہی، آرائشی اور دوسری مذکورہ بالا قسموں کے الفاظ کے ساتھ استعمال زبان کا سوقیانہ پن دور کر دے گا اور عام اور روزمرہ کی بول چال کے الفاظ سے زبان سلیس ہو جائے گی۔ زبان میں سوقیانہ پن پیدا کیے بغیر اس کو سلیس بنانے کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ توسیع یافتہ، مخفف یا تبدیل شدہ الفاظ کا استعمال کیا جائے۔ کیوں کہ اس طرح عام الفاظ کی صورت بدل دی جائے تو انوکھا پن پیدا ہو جاتا ہے جس سے طرز بیان میں رفعت پیدا ہوتی ہے اور ان کے سوا جو عام الفاظ ادا ہوتے ہیں ان کی وجہ سے سلاست بھی باقی رہتی ہے۔ پس جن نقادوں نے شاعروں کو اس طرح کے الفاظ استعمال کرنے پر مورد الزام گردانا ہے غلطی پر ہیں۔ اقلیدس بھی انہی (نقادوں) میں سے ہے۔ اُس نے اعتراضاً لکھا ہے: "اگر الفاظ کی حرکت کو من مانی طور پر طول دیا جانے لگے تو شاعری تو بڑی آسان چیز بن جائے گی۔" اور اس کے بعد اُس نے اس طرح کی زبان کی بہت سی مذاقیہ مثالیں تصنیف کی ہیں۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اگر عموماً اس قسم کی شاعرانہ رعایتوں کو جاوے جا استعمال کیا جائے تو کلام مضحکہ خیز معلوم ہوگا اس قسم کے انوکھے الفاظ کے استعمال میں میانہ روی کی بڑی ضرورت ہے۔ کیوں کہ اگر تشبیہوں یا اجنبی الفاظ یا اسی نوع کے اور الفاظ کو بے جا طور پر مذاق کے لیے استعمال کیا جائے تو مزاحیہ اثر ضرور پیدا ہوگا۔ لیکن اگر اس قسم کے الفاظ اعتدال اور متناسب کے ساتھ رزمیہ شاعری میں استعمال کیے جائیں تو بڑا فرق ہے اور ان کا بڑا اعلا اثر ہوگا۔ اگر آپ اس کا ثبوت چاہتے ہوں تو کسی نظم کے تشبیہی اور اجنبی الفاظ بدل کر ان کی جگہ صرف عام الفاظ رکھیے۔ نظم ایسی بھکی ہو جائے گی کہ آپ کو میرے بیان کی صداقت تسلیم کرنی پڑے گی۔ مثلاً ایک آہمیتی مصرع اسکالی لس کے یہاں بھی موجود ہے اور صرف ایک لفظ بدل کے یہی مصرع یوری پے ڈیز نے بھی لکھا ہے۔ آخر الذکر نے ایک انوکھا لفظ استعمال کر کے مصرع کو بہت خوب صورت بنا دیا ہے۔

اسکائی لس کے ڈرامے "فلو کے ٹیس PHILOCTÈTES میں وہ مصرع یوں ہے :-

"ایک گھن لگا دینے والا زخم میرے جسم کو کھا رہا ہے۔"

یوری پے ڈیز نے ایک لفظ بدل دیا ہے۔ بجائے "کھا رہا ہے" کے اس نے "نوش

کر رہا ہے" باندھا ہے۔

(اس کے بعد ارسطو نے اس طرح کے اور دو تین یونانی شعر مثال کے طور پر پیش

کیے ہیں)

تناسب اور موقع سے مرکب الفاظ یا اجنبی الفاظ استعمال کرنا بڑی خوبی کی بات

ہے۔ لیکن سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ تشبیہات کے استعمال پر قدرت ہو کیوں کہ صرف

یہی ایک ایسی چیز ہے جو حاصل کرنے سے نہیں حاصل ہو سکتی۔ دو مختلف چیزوں میں مشابہت

کو محسوس کر لینا خدا داد ذہانت کی نشانی ہے۔

مختلف اقسام کے الفاظ میں مرکب الفاظ ڈھتی ربی شاعری کے لیے زیادہ موزوں

ہیں، اجنبی الفاظ رزمیہ شاعری کے لیے اور تشبیہی الفاظ آبمئی شاعری کے لیے۔ رزمیہ

شاعری میں تو ہر طرح کے الفاظ کی کیفیت ہو سکتی ہے، لیکن آبمئی شاعری، پسچ پوچھیے تو

ایک لحاظ سے عام بولی کی نقل کرتی ہے۔ اس میں وہ الفاظ بھلے لگتے ہیں، جو نثر میں مستعمل

ہیں۔ ان الفاظ میں بول چال کے الفاظ، تشبیہیں اور آرائشی الفاظ شامل ہیں۔

ٹریجڈی اور عمل کے ذریعے نقل کے متعلق اس حصے میں جو لکھ چکے ہیں کافی ہے۔

تیسرا حصہ

رزمیہ شاعری

(۱)

شاعری اس نوع میں بھی جو بیان کے ذریعے نقل کرتی ہے اور جس میں ایک ہی بحر استعمال کی جاتی ہے (یعنی رزمیہ شاعری) رویداد کی وہی ڈرامائی ترتیب ہونی چاہیے، جو ٹریجڈی میں ہوتی ہے۔ اُس کا موضوع بھی ایسا عمل ہونا چاہیے، جو پورا اور مکمل ہو اور جس میں آغاز، درمیان اور انجام موجود ہوں۔ وہ اسی طرح مکمل ہو جیسے ہر جان دار ہوتا ہے۔ اس سے حظ حاصل ہوتا ہو۔ اور ترتیب میں وہ تاریخ سے بہت مختلف ہو۔ کیوں کہ تاریخ ایک عمل کو بیان نہیں کرتی، بلکہ ایک عہد کے وہ سب واقعات بیان کرتی ہے، جو اس زمانے میں کسی ایک شخص یا کئی اشخاص کو پیش آئے۔ تاریخ ایسے واقعات بیان کرتی ہے جن کا ایک دوسرے سے بالکل سرسری تعلق ہوتا ہے۔ مثلاً سالامیس SALAMIS کی بحری لڑائی اور سسلی میں اہل قرطاجنہ سے جنگ ایک ہی زمانے کے واقعات ہیں۔ لیکن مقصد یا نوعیت کے اعتبار سے ان دونوں کا ایک دوسرے سے کوئی تعلق نہیں۔ مسلسل تاریخی واقعات میں بھی ہم دیکھتے ہیں کہ ایک کے بعد دوسرا واقعہ پیش آتا ہے لیکن یہ ضروری نہیں کہ دوسرے واقعے کا پہلے واقعے سے کوئی تعلق ہو۔

اکثر شعرا اس غلطی میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔ اس معاملے میں ہومر کی خداداد صلاحیت

کی بندی اس سے ظاہر ہوتی ہے کہ اُس نے اپنی نظم میں جنگ کے پورے واقعات کو شامل نہیں کیا، بلکہ صرف ایک ایسا مکمل عمل چُنا جس میں آغاز اور انجام دونوں موجود ہیں۔ اگر وہ پورے واقعات کو شامل کر لیتا تو وہ ایک نظر میں اچھی طرح نہیں سما سکتے؛ اور اگر وہ ان کو اختصار کے ساتھ بیان کرتا تو نظم اتنی گنج پُرج ہو جاتی کہ مطلب ہی خبط ہو جاتا۔ بجائے اس کے اُس نے جنگ کے صرف ایک واقعے کو چُنا ہے اور دوسرے واقعات۔ مثلاً جہازوں کی فہرست وغیرہ۔ کو جا بہ جا محض تذکرہً بیان کیا ہے۔ اس کی وجہ سے اُس کی نظم میں تنوع پیدا ہو گیا ہے، لیکن دوسرے شعرا اس کے برعکس، اپنے موضوع کے لیے ایک شخص کے تمام کارنامے، یا ایک زمانے کے تمام واقعات یا ایک ایسا عمل جس کے بہت سے ٹکڑے ہوں، انتخاب کرتے ہیں۔ ”اہلِ قبرص“ اور ”چھوٹی ایلید“ کے مصنف نے یہی غلطی کی ہے۔ ہومر کی ”ایلید“ یا ”اوڈیسی“ میں جو مواد موجود ہے، اُس پر صرف ایک یا زیادہ سے زیادہ دو ٹریجڈیاں لکھی جاسکتی ہیں۔ لیکن ”اہلِ قبرص“ سے کئی ٹریجڈیوں کی رویدادیں ہٹا ہو سکتی ہیں اور ”چھوٹی ایلید“ سے تو کم سے کم آٹھ کی، جن کے نام یہ ہو سکتے ہیں: ”اسلمہ کے لیے لڑائی“، ”فلو کٹے ٹیس“، ”نیو پٹالے مس“، ”یوری پی لس“، ”آوارہ“، ”اسپارٹا والی“، ”ڑاے کی شکست“، ”بیڑے کی واپسی“۔

ٹریجڈی کی طرح رزمیہ شاعری کی بھی چار قسمیں ہو سکتی ہیں۔ سادہ، پیچیدہ، اخلاقی اور الم ناک۔ موسیقی اور آرائش کے سوا اُس کے حصے بھی اُنتے ہی ہوتے ہیں جتنے ٹریجڈی کے۔ کیوں کہ رزمیہ شاعری میں بھی انقلابات، دریافتوں اور سانحوں کی ضرورت ہوتی ہے۔ اور اُسے بھی مناسب تاثرات اور زبان سے آراستہ ہونا چاہیے۔ ان سب باتوں کی اولین اور مکمل ترین مثالیں ہومر کی شاعری میں ملتی ہیں۔ ہومر کی ”ایلید“ سادہ اور الم ناک قسم کا نمونہ ہے اور ”اوڈیسی“ پیچیدہ (کیوں کہ اس میں دریافتیں بہت کثرت سے ہیں) اور اخلاقی نوعیت کی ہے۔ مزید برآں زبان اور تاثرات کی حد تک تمام شعرا اس کے سامنے ماند ہیں۔

(۲)

رزمیہ شاعری ٹریجڈی سے اپنی رویداد کی طوالت اور اپنی بحر کی وجہ سے

مختلف ہے۔

طوالت کی حد تک ایک مناسب معیار کا ذکر کیا جا چکا ہے۔ نظم اتنی طویل ہو کہ ایک نظر میں اس کا آغاز اور انجام سمجھ میں آسکے اور یہ اس صورت میں ہو سکتا ہے کہ قدیم رزمیہ نظمیں جس قدر طویل ہوتی تھیں اُن کے مقابلے میں مختصر نظمیں لکھی جائیں اور ان کی طوالت اُن طرحیڈیوں کی اتنی ہو جو پوری ایک ہی نشست میں سُنی جاسکتی ہیں۔

لیکن رزمیہ شاعری میں ایک بڑی اور خاص خصوصیت ایسی ہے جس کی وجہ سے نظم کا حجم بڑھ ہی جاتا ہے۔ ٹریجڈی کی طاقت سے تو یہ باہر ہے کہ وہ بہ وقت واحد اُن تمام واقعات کی نقل کرے جو بہ وقت واحد پیش آسکتے ہیں۔ وہ بہ یک وقت صرف اُسی ایک واقعے کی نقل کر سکتی ہے جو اشیخ پر پیش آرہا ہو اور جس میں اداکار مصروف ہوں۔ اس کے برعکس چوں کہ رزمیہ نظم بیان کے ذریعے نقل کرتی ہے اس لیے اس میں ایسے واقعات بھی بیان کیے جاسکتے ہیں جو بہ یک وقت پیش آئیں لیکن جن کو نظم کے موضوع سے گہرا تعلق ہو۔ ان واقعات کی وجہ سے نظم بہت طولانی ہو جاتی ہے۔

رزمیہ شاعری کو ٹریجڈی کے مقابلے میں یہ فائدہ حاصل ہے کہ اس میں بیچ بیچ دوسرے واقعات کا ذکر کیا جاسکتا ہے جس سے اثر کی عظمت بڑھتی ہے اور سننے والے کے لیے تنوع کا سامان ہوتا ہے اور نظم میں تنوع پیدا ہوتا ہے کیوں کہ اگر مسلسل ہم آہنگی ہو تو طبیعت بہت جلد بھر جاتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ اکثر ٹریجڈیاں اشیخ پر کامیاب نہیں ہوتیں۔ بحر کی حد تک تجربہ یہ کہتا ہے کہ رجزیہ بحر رزمیہ شاعری کے لیے بہت موزوں ہے۔ اگر کوئی شخص اپنی بیانیہ نظم کسی اور بحر میں یا مختلف بحروں میں موزوں کرے تو اسے بڑا ستم سمجھا جاتا ہے۔ کیوں کہ رجزیہ بحر اور تمام بحروں سے زیادہ سنجیدہ اور شان دار ہے۔ اُس کا تقاضا ہے کہ اس میں شبیہیں اور انوکھے الفاظ استعمال کیے جائیں، کیوں کہ بیانیہ نقل میں ان الفاظ کو افراط سے برتنے کی بڑی گنجائش ہے۔

آہمئی اور ٹروکانی بحروں میں حرکت زیادہ ہوتی ہے۔ ان میں سے آخر الذکر نپاچ کے لیے زیادہ موزوں ہے اور مقدم الذکر عمل (تمثیل) کے لیے اگر ان مختلف بحروں کو اس طرح

لا دیا جائے جیسا کہ کیرمون CHAERMON نے کیا ہے تو نظم عجب چوں چوں کا
مرتبہ بن جائے گی۔ چناں چہ ہر اس شخص نے جس نے کافی طویل پیمانے پر نظم لکھی ہے۔ ہمیشہ
رجز یہ بحر ہی کو استعمال کیا ہے۔ جیسا کہ ہم اس سے پہلے کہ آئے ہیں، فطرت اس
معاملے میں خود رہبری کرتی ہے۔

(۳)

منجملہ اور بہت سی صفات کے جن کے باعث ہم ہومر کی تعریف کرتے ہیں،
ایک صفت یہ بھی ہے کہ صرف وہی ایسا شاعر ہے جو یہ اچھی طرح سمجھ سکا کہ نظم میں شاعر کو
خود کیا کام انجام دینا چاہیے۔ جہاں تک ہو سکے شاعر خود شاعر کی حیثیت سے بہت کم
سامنے آئے۔ کیوں کہ اس کا اصلی مقصد نقل ہے اور اس صورت میں وہ اچھی طرح نقل
نہیں کر سکتا۔ بہت سے شعرا جن کو اپنا نام بار بار پیش کرنے کی بڑی خواہش ہوتی ہے،
بہت کم اور برائے نام نقل کر سکتے ہیں۔ برخلاف اس کے ہومر چند ابتدائی اشعار کے
بعد کسی آدمی یا عورت یا کسی اور کردار سے تعارف کر دیتا ہے اور اس کے تمام کردار اپنی
اپنی جداگانہ سیرت رکھتے ہیں۔

(۴)

ٹریجڈی میں تعجب کے عنصر کی بڑی ضرورت ہے لیکن یہ رزمیہ شاعری اس سے بھی ایک
قدم آگے بڑھ کے ناممکن اور خلاف قیاس کو بھی جائز سمجھتی ہے۔ ناممکن اور خلاف قیاس
واقعات سے انتہائی درجے کا تعجب پیدا ہوتا ہے۔ رزمیہ شاعری میں یہ اس لیے جائز ہے
کہ عمل نظر نہیں آتا۔ (تمثیل نہیں کیا جاتا) مثلاً اچھی بس کے ہیکٹر کا تعاقب کرنے کا واقعہ ایسا
ہے کہ اسٹیج پر بڑا ہی مہمل ہوگا۔ یونانی فوج اپنی جگہ کھڑی ہوئی ہے اور تعاقب میں کوئی
حصہ نہیں لے رہی ہے اور اچھی بس اشارے سے اس کو روک رہا ہے کہ وہ ان دونوں
کے بیچ دخل نہ دے۔ لیکن رزمیہ شاعری میں یہ واقعہ مہمل نہیں معلوم ہوتا۔ تعجب کے عنصر

ہمیشہ حظ حاصل ہوتا ہے۔ یہ اس طرح ظاہر ہوتا ہے کہ جب ہم کوئی قصہ بیان کرتے ہیں تو اپنے سامعین کو خوش کرنے کے لیے ذرا مبالغہ بھی کر جاتے ہیں۔

(۵)

ناقابل یقین واقعات کو سلیقے سے بیان کرنا دوسرے شعرا نے ہو مر سے سیکھا ہے۔ درحقیقت یہ ایک طرح کا مغالطہ ہے۔ جب لوگ دیکھتے ہیں کہ ایک بات عموماً دوسری کے ساتھ وابستہ ہے یا اس کے بعد پیش آتی ہے تو وہ یہ نتیجہ نکال لیتے ہیں کہ اگر پہلی بات پیش آئی ہے تو دوسری بھی ضرور پیش آئی ہوگی۔ درحقیقت یہ فرض کر لینا غلطی ہے، لیکن یہ جانتے ہوئے کہ پہلی بات ضرور پیش آئی ہے، دماغ دھوکا کھا جاتا ہے اور یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ دوسری بات بھی ضرور پیش آئی ہوگی۔

(۶)

شاعر کو چاہیے کہ قرین قیاس ناممکنات کو خلاف قیاس امکانات پر ترجیح دے خلاف قیاس امکانات پر ترجیح حاصل قیاس ناممکنات کو خلاف قیاس امکانات پر ترجیح حاصل

قیاس واقعات سے اپنے خاکے کو پُر کرنا تو ایک طرف اُسے تو یہ چاہیے کہ اس قسم کا ایک واقعہ بھی رویداد میں شامل نہ ہونے پائے۔ اگر ایسے واقعے کو شامل کرنا ہی ہو تو وہ اس ضرور خیال رکھے کہ یہ نظم کے عمل سے باہر ہو۔ مثلاً اے ڈی یس کا اس امر سے واقف نہ ہو

ہونا کہ بے امی اس LAIUS کی موت کیوں کر واقع ہوئی۔ اس قسم کے واقعے کو ڈرامے کے عمل میں شامل کرنا بڑی غلطی ہے۔ اس غلطی کی مثال الکٹرا ELECTRA کے اُس حصے میں ملتی ہے جس میں اپنی تھیا کے کھیلوں میں جو واقعات پیش آئے اُن کو بیان کیا گیا ہے۔ یا دوسری مثال "اہل میسا" میں ملتی ہے جس میں ایک شخص نے بات چیت کیے بغیر ٹے گیا سے میسا تک سفر کیا۔ اب اگر کوئی یہ کہے کہ اگر یہ واقعات بیان نہ کیے جاتے تو ڈرامے کی رویداد چوپٹ ہو جاتی تو یہ کہنے والے کی حماقت ہوگی۔ شاعر کو شروع ہی سے احتیاط برتنی چاہیے کہ اپنی رویداد کو اس طور پر ترتیب ہی نہ دے۔ لیکن بہر حال اگر اس قسم کا واقعہ

رویداد میں شامل ہو ہی گیا ہے اور اُس کو ایک حد تک قرین قیاس بنانے کی کوشش کی گئی ہے تو خیر اُسے رہنے دیا جائے۔ حالاں کہ یہ بجائے خود مہمل ہے۔ مثال کے طور پر ”اوڈی سی“ کا وہ خلاف قیاس قصہ جس میں اتھا کا کے کنارے پر یولی سیز کے اترنے کا ذکر ہے، کسی معمولی شاعر کا لکھا ہوا ہوتا تو ناقابل برداشت ہوتا لیکن ہومر نے اس نظم میں اس لغویت کو دوسری خوبیوں کے ذریعے چھپا دیا ہے۔

(۷)

نظم کے اُن حصوں میں جہاں عمل کی رفتار سُست ہے، زبان کو بہت آراستگی سے استعمال کرنا چاہیے کیوں کہ ان حصوں میں تاثرات یا اطوار سے کوئی مدد نہیں ملتی۔ برخلاف اس کے جہاں اطوار اور تاثرات کے اظہار کا موقع ہے وہاں بہت آراستہ زبان استعمال نہ کی جائے ورنہ دوسری خوبیاں واضح نہ ہو سکیں گی۔

چوتھا حصہ

نقادوں کے اعتراض اور اُن کے جواب دینے کے اصول

(۱)

تنقیدی اعتراضات اور اُن کے جوابات کے جو ذرائع اور جتنے طریقے ہیں اُن کا ہم وضاحت سے ذیل میں ذکر کرتے ہیں۔

(۱) پھوں کہ شاعر کا کام بھی مضمون یا کسی اور صنف کی طرح نقل کرنا ہے اس لیے اس کی نقل کے موضوع تین ہی طرح کے ہو سکتے ہیں :- (ا) یا تو وہ چیزوں کو اس طرح پیش کر سکتا ہے جیسی وہ تھیں یا ہیں (ب) یا جیسی کہ وہ سمجھی جاتی ہیں یا بیان کی جاتی ہیں - (ج) یا جیسی انھیں ہونا چاہیے۔

(۲) شاعر کا ذریعہ اظہار الفاظ ہیں خواہ وہ عام ہوں یا انوکھے یا تشبیہی یا زبان کی اُن مختلف تبدیلیوں اور جہتوں سے آراستہ جن کے استعمال کا شاعر کو حق ہے۔

(۳) مزید برآں یہ کہ صحیح ہونے کا معیار شاعری میں کچھ اور ہے اور سیاست اور دوسرے فنون میں کچھ اور۔

خود شاعری کی غلطی دو ہی طرح کی ہو سکتی ہے یا تو اصلی یا اتفاقی۔ اصلی غلطی یہ ہے کہ شاعر میں نقل کرنے کی صلاحیت موجود نہ ہو پھر بھی وہ نقل کی کوشش کرے اس صورت میں

اس کی شاعری اصلی اعتبار سے غلط ہوگی۔ اتفاقی غلطی یہ ہے کہ وہ اچھی طرح نقل تو کر سکتا ہے مگر انتخاب میں کبھی کبھی غلطی کر جاتا ہے۔ مثلاً وہ ایک گھوڑے کے متعلق یہ بیان کرتا ہے کہ وہ دونوں سیدھے پاؤں بہ یک وقت اٹھاتا ہے۔ یا اگر وہ طب کے متعلق کچھ لکھنے میں ناممکن باتیں لکھ مارتا ہے اور دوسرے فنون کے متعلق اسی طرح کی غلطیاں کرتا ہے تو یہ سب غلطیاں شاعر کی اصلی غلطیاں نہیں کہی جاسکتیں بلکہ اتفاقی غلطیاں ہیں۔

(۲)

مذکورہ بالا بیانات کی بنا پر ہم نقادوں کے شکوک یا اعتراضات کا جواب دے سکتے ہیں۔

پہلے اُن امور کو لیجیے جن کا شاعر کے اپنے فن سے تعلق ہے۔ اگر اس سے اس کے غلطی فن کا مقصد (مقصد کا ہم ذکر کر چکے ہیں) حاصل ہوتا ہے تو یہ غلطی قابل التفات نہیں۔ غلطی کی وجہ سے نظم کا کوئی نہ کوئی حصہ زیادہ پر اثر معلوم ہوتا ہے۔ "ہیکٹر" کے تعاقب کے واقعے کی مثال لیجیے۔ اگر شاعری کے خاص اصول کو توڑے بغیر بھی مقصد حاصل ہو سکتا یا اس سے بہتر نتیجہ نکل سکتا تو اس صورت میں یہ غلطی ناقابل معافی ہوتی کیوں کہ غلطی کیسی ہی کیوں نہ ہو، اگر ممکن ہو تو اس سے احتراز ہی کرنا چاہیے۔

یہ ضرور دیکھنا چاہیے کہ غلطی کا اثر فن شاعری پر پڑتا ہے یا کسی معمولی سے واقعے پر۔ مثلاً یہ نہ جاننا کہ ہرن کے سینگ ہوتے ہیں، اتنی بڑی غلطی نہیں جتنی کہ بھونڈے پن سے اس کی تصویر کھینچنا ہے۔

Mir Zaheer Abass Rustmani
03072128068

(۳)

مزید برآں اگر یہ اعتراض کیا جائے کہ شاعر نے کوئی بات ایسی کہی ہے جو حقیقت کے مطابق نہیں تو وہ جواب دے سکتا ہے میں نے اس کو اس طرح بیان کیا ہے جیسا کہ اُسے ہونا چاہیے۔ سو فوکلینز نے (نکتہ چینوں کے) اعتراض کا یہی جواب دیا تھا: "میں انسانوں کو

اس طرح پیش کرتا ہوں جیسا کہ انھیں ہونا چاہیے۔ یوری پیڈیز اس طرح پیش کرتا ہے جیسے کہ وہ ہیں۔ اور یہ جواب بہت مناسب تھا۔

اگر شاعر کا بیان ان دونوں طریقوں میں سے کسی پر پورا نہیں اُترتا تو وہ یہ کہہ سکتا ہے کہ اُس نے واقعات کو یوں بیان کیا ہے جیسے کہ وہ مشہور ہیں اور سمجھے جاتے ہیں۔ دیوتاؤں کی شاعرانہ مدح اسی قسم کی ہوتی ہے۔ زینوفن نے XENOPHANES نے کہا ہے کہ نہ یہ بیانات سب سے بہتر ہیں نہ سب سے سچے مگر یہ ایسی رائیں ہیں جو دوسروں سے وقتاً فوقتاً سن کر مستعار لی گئی ہیں۔ بہر صورت یہ باتیں ایسی ہیں جو کسی کو ٹھیک نہیں معلوم۔

یہ بھی ہو سکتا ہے کہ شاعر کا بیان حقیقت کے بالکل مطابق ہو اور حقیقت کو اعلا بنا کے نہ دکھاتا ہو۔ مثلاً سوتے ہوئے سپاہیوں کے اسلحہ کی یہ تعریف :- ان کے پاس ہی زمین پر ان کے نیزے سیدھے سیدھے نصب تھے۔ یہ اس زمانے کا دستور تھا اور اب بھی اہل ایریا کا یہی دستور ہے۔

(۴)

یہ جانچنے کے لیے کہ شاعر نے کسی کردار سے جو کچھ کہلوا یا ہے یا جو کام کرایا ہے (جو کچھ شاعر کہتا ہے اس کا کمال ہے اس کو پیش نظر نہیں رکھنا) وہ ٹھیک ہے یا نہیں، ہمیں صرف اُس تقریر یا اُس عمل ہی کو پیش نظر نہیں رکھنا بلکہ ان امور کو بھی کہ کس نے یہ تقریر کی ہے یا یہ کام کیا ہے، کس سے مخاطب ہو کے اُس نے یہ تقریر کی ہے اور کب اور کس طریقے سے اور کس مقصد کے لیے۔ مثلاً اس کا مقصد کسی بہتر خوبی کو پیدا کرنا یا کسی زیادہ بد نما خرابی کو رفع کرنا تو نہیں تھا؟

(۵)

اگر شاعر کی زبان کی طرف توجہ کی جائے تو بہت سے اعتراضات کو رفع کیا جاسکتا (اعتراضات اور)

ہے۔ مثلاً اس شعر کو لیجیے:-

”نخروں اور کتوں پر و با کا سب سے پہلے اثر ہوا۔“

اس شعر کی مدافعت یہ کہ کے کی جاسکتی ہے کہ شاعر نے ”نخروں“ کو دراصل نخروں کے معنی میں نہیں استعمال کیا بلکہ ایک اجنبی محاوروں کی بنا پر ”پاسیانوں“ کے معنی میں استعمال کیا ہے۔

یا مثلاً وہ مصرع جس میں ڈولون کا ان الفاظ میں ذکر ہے:- ”اس کا جسم دیکھنے میں کر یہہ تھا“ اس کے معنی یہ نہیں کہ حقیقت میں اُس کا جسم کر یہہ تھا بلکہ یہ کہ اُس کا چہرہ بد شکل تھا۔ یہ محاورہ اہل اقریطش کا ہے جس کو شاعر نے استعمال کیا ہے۔ یا مثلاً یہ فقرہ ”شراب کی آمیزش تیز کرو“ اس کے یہ معنی نہیں کہ تیز شراب پینے والوں کے لیے شراب کو دو آتشہ کر دو۔ بلکہ یہ کہ شراب کو جلدی سے آمیزش دو۔

کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ جو بیان کیا گیا ہو۔ مثلاً اس شعر میں:- ”اب رات کو تمام دیوتا اور انسان محو خواب تھے۔“ لیکن اُس کے فوراً بعد ہی شاعر کہتا ہے:- ”کبھی کبھی جب وہ ٹڑائے کے میدان کی طرف دیکھتا تو باتسریوں اور شہنائیوں کی آواز پر اُسے تعجب ہوتا۔“ پہلے مصرعے میں ”تمام“ بطور استعارے کے استعمال ہوا ہے جس کا اصلی مفہوم ”اکثر“ ہے۔

کبھی کبھی تاکید لہجہ پر غور کرنے سے شاعر کے مفہوم کا پتہ چلتا ہے۔

کبھی (اگر کوئی مشکل شعر ہو تو) صحیح تلفظ کا خیال رکھنے سے شعر کے اصلی معنی سمجھ میں آجاتے ہیں۔

اس کا خیال رکھنا چاہیے کہ کبھی کبھی کسی لفظ کے معنی مبہم بھی ہوتے ہیں۔ روزمرہ کی بول چال سے بعض الفاظ کی وضاحت ہوتی ہے۔ مثلاً (عام یونانی بول چال میں) شراب کا لفظ ملی جلی پینے کی چیز کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے۔ اس لیے جب گینی میڈ GANYMED نے جو بیٹر کے لیے شراب اُنڈلی کے معنی دوسرے ہیں۔ کیوں کہ دیوتا کبھی شراب نہیں پیتے۔ اس کی تاویل یوں کی جاسکتی ہے کہ یہ مھن استعارہ ہے۔ اس طرح لوہاروں کو ”پتیل بنانے

والے بھی کہا جاتا ہے۔ یہ بھی استعارہ ہے۔

جب کسی مصرعے میں کوئی لفظ بہ لحاظ معنی متضاد معلوم ہوتا ہے تو اس کا لحاظ رکھنا چاہیے کہ اس موقع پر اس کے کتنے مختلف معنی ہو سکتے ہیں۔ مثلاً اس مصرعے کو لیجئے:- ”نیزہ وہاں جم کر رہ گیا۔“ اس کے معنی اس موقع پر یہ ہیں کہ نیزہ کو روک دیا گیا، یا نیزے کا وارپلٹ دیا گیا۔

کسی لفظ کے تمام تر مختلف معنی معلوم کرنے کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ اس لفظ کے مخالف جتنے مفہوم ہیں اُن سب کو پیش نظر رکھا جائے۔

گلاکن GLANCON نے سچ کہا ہے: "اکثر نقاد کسی بات کو بلاوجہ جیسا جب چاہتے ہیں سمجھ لیتے ہیں۔ اور پھر اپنے ہی نکالے ہوئے نتیجوں کو صحیح سمجھ کر اُن کی پینا پر بحث کرتے ہیں۔ جب ایک بار وہ اپنی رائے ظاہر کر دیتے ہیں تو پھر جو کچھ اُن کی رائے کے خلاف یا اس سے مختلف ہو اُس کو غلط قرار دے کے اس پر اعتراض کرتے ہیں۔ مثلاً کاریس ICARIUS کے متعلق جو متنازعہ فیہ مسئلہ ہے اس پر نقادوں کی رائے یہ ہے کہ وہ لے سی ڈے مون کا رہنے والا تھا اور جب ٹیلی ماکس TELEMACHUS نے اس کا سفر کیا تو وہ اس سے ضرور ملا ہوگا۔ لیکن اہل سفالینا میں یہ روایت عام ہے کہ یولی سیز کی بیوی اُن کے اپنے وطن کی رہنے والی تھی۔ اور وہ کہتے ہیں کہ اس کے باپ کا نام اِکاریس نہیں بلکہ اکاڈیس تھا۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ غالباً نقادوں کا یہ سارا اعتراض محض ایک غلطی پر مبنی ہے۔

(4)

عام طور پر ناممکنات کے استعمال کو تین بنیادوں پر جائز سمجھا جاسکتا ہے :- (۱) استعمال ناممکنات
اگر اُن سے شاعری کا مقصد حاصل ہوتا ہے (۲) یا اگر اُن سے واقعات جیسے ہیں اُس سے
بہتر معلوم ہو سکتے ہیں (۳) یا اگر رائے عامہ اُن کو تسلیم کر سکتی ہے۔ ان صورتوں میں ناممکنات
کا استعمال جائز ہے۔

جہاں تک شاعری کی ضروریات کا تعلق ہے، قرین قیاس ناممکنات کو ممکن لیکن
خلافت قیاس واقعات پر ترجیح حاصل ہے۔

اس لحاظ سے کہ واقعات جیسے ہیں اُس سے بہتر بنا کے دکھائے جائیں، شاعر کو
زیوکسس ZEUXIS کی تصویروں کی طرح بشیہ کو اصل سے زیادہ مکمل بنا کے پیش کرنا
چاہیے۔

اُسے عامہ یا عام طور پر جن چیزوں کو مانا جاتا ہے اُن کے لحاظ سے بعید از قیاس
اور مہمل باتوں کو بھی شاعری میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ حالاں کہ یہ کہ دینا بھی ضروری ہے
کہ اس قسم کی باتیں اکثر درحقیقت بعید از قیاس نہیں ہوتیں۔ کیوں کہ یہ قرین قیاس ہے کہ ایسی
بہت سی باتیں پیش آجائیں جو قرین قیاس نہیں۔

(۷)

جو باتیں ہمیں متضاد معلوم ہوں ہم ان کی اس طرح جانچ کریں جیسے منطقی حجت اور استدلال
میں کی جاتی ہے۔ یعنی کیا یہ بات انہی معنوں میں کہی گئی ہے؟ کیا اس کا یہی تعلق ممکن ہے
کیا اس کا یہی مطلب ہے۔ اس مسئلے کو اس طرح حل کرنا چاہیے کہ شاعر آخر کہنا کیا چاہتا ہے؟
یا کوئی سمجھ دار آدمی اس سے کیا نتیجہ نکال سکتا ہے۔

(۸)

اگر خلافت قیاس واقعات یا بے ہودہ اطوار کا بلا ضرورت استعمال کیا جائے تو بے شک
تنقید میں اُن پر بجا طور پر سخت اعتراض کیا جاسکتا ہے۔ اس کی مثال یوری پے ڈیز کے
”ڈرامے“ ”اچھی اس“ AEGIUS کے خلافت قیاس واقعات یا اُس کے ڈرامے ”آرستیز“ میں
ذہنی لاس کی بے ہودہ سیرت ہے۔

پس تنقید نگاروں کے اعتراضات کی بنیادیں پانچ ہیں: (۱) وہ کسی واقعے کو ناممکن قرار
دے لیتے ہیں (۲) یا خلافت قیاس (۳) یا مجرب اخلاق یا (۴) متضاد (۵) یا فنی اعتبار سے غلط۔
ہم جو کچھ کہ چکے ہیں اس سے ان اعتراض کے جوابات جو تعداد میں بارہ ہیں اخذ کیے جاسکتے ہیں۔

پانچواں حصہ

ٹریجڈی، رزمیہ شاعری سے افضل ہے

(۱)

یہ سوال بھی کیا جاسکتا ہے کہ نقل کے لیے کون سا طریقہ بہتر ہے۔ حزن یا رزمیہ؟ اگر یہ مان لیا جائے کہ جو فن زیادہ نفیس ہے وہ مقابلتاً بہتر بھی ہوگا اور ہر طرح سے نفیس وہی فن ہوگا جو بہتر قسم کے ناظرین کو پسند آئے تو اس سے یہ نتیجہ بھی نکلتا ہے کہ وہ فن جو ہر چیز اور سب طرح کی نقل کرتا ہے یقیناً غیر شائستہ ہوگا اور اس میں نفاست نہ ہوگی۔ اس آخر الذکر قسم کے فن میں سامعین کو اس قدر گند ذہن سمجھا جاتا ہے کہ اداکار اپنی طرف سے بہت سی چیزوں کا اضافہ کر دیتے ہیں اور طرح طرح کی حرکتیں کرتے ہیں۔ مثلاً وہ لوگ جنہیں اچھی طرح بانسری بجانا نہیں آتا، مدور حرکت کی نقل کرتے ہیں تو چکر لگاتے ہیں اور جب وہ "سلا" راگ بجاتے ہیں تو سر طائفہ کو گھر لیتے ہیں۔ کہا جاتا ہے ٹریجڈی میں بھی یہی نقص ہے۔ پُرانے اداکاروں کی نئے اداکاروں کے متعلق جو رائے ہے ذرا سنئے۔ مینس کس MYNNISCUS کالی پے ڈیز

CALLIPPIDES کو بندر کہتا تھا اور پندارس PINDARUS کو بھی لوگ ایسا ہی سمجھتے تھے۔ ٹریجڈی کے فن کو رزمیہ شاعری سے وہی نسبت دی جاتی ہے جو نئے اداکاروں

کو پُرانے اداکاروں سے ہے۔ اس بنا پر ہم سے کہا جاتا ہے کہ رزمیہ شاعری شائستہ سامعین کو خطاب کر کے لکھی جاتی ہے اور وہ اشارات (ایکٹنگ) کی محتاج نہیں۔ ٹریجڈی بہت ترغوام الناس کے لیے لکھی جاتی ہے اور چوں کہ اس لحاظ سے وہ غیر شائستہ ہے، اس لیے وہ مقابلہ نام درجے کی ہے۔

(۲)

لیکن سب سے پہلے تو یہ مذکورہ بالا الزام دراصل اداکار (ایکٹر) کے فن سے متعلق ہے، شاعر کے فن سے نہیں۔ کیوں کہ رزمیہ نظم سناتے وقت داستان گو بھی اشارات میں مبالغہ کر سکتا ہے اور تصنیع برت سکتا ہے۔ چنانہ داستان گو سوسس ٹرائس SOSISTRATUS کا یہی دستور تھا، یا موسیقیانہ نظمیں سنانے میں مناس تھس MNASITHUS بھی اسی طرح اشارات میں مبالغہ کرتا تھا۔ مزید برآں ہر طرح کی اداکاری کو غلط نہیں قرار دیا جاسکتا، جیسے ہر طرح کے ناپح کو غلط نہیں سمجھا جاتا۔ بلکہ صرف بے جا اداکاری غلط سمجھی جاسکتی ہے۔ مثلاً اُس قسم کی اداکاری جس پر کالی پے ڈیز نے اعتراض کیا تھا، یا ان لوگوں کی اداکاری جو فاحشہ عورتوں کی نقل کرتے ہیں اور جن پر اب بھی اعتراض کیا جاتا ہے۔ پھر یہ کہ ٹریجڈی بھی رزمیہ شاعری کی طرح بلا ایکٹنگ کے، اثر کر سکتی ہے۔ اگر ٹریجڈی کو پڑھا جائے تب بھی اُس کی طاقت اور اثر عیاں ہوتا ہے۔ اس لیے اگر دوسری تمام باتوں میں ٹریجڈی کی افضلیت تسلیم کی جائے تو اس قسم کے متعلق ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ ٹریجڈی کا ذاتی سقم نہیں۔

(۳)

ٹریجڈی کئی لحاظ سے افضل ہے۔ رزمیہ شاعری میں جو عناصر ہیں وہ سب اس میں موجود ہیں۔ وہ رزمیہ شاعری کی بحر بھی اختیار کر سکتی ہے اور پھر اس میں وہ موسیقی اور آرائش کے ذریعے غیر معمولی اضافہ کرتی ہے۔ ان کی وجہ سے تخیل اور زیادہ بلند معلوم ہوتا

ہے اور بہت واضح طور پر لطف آتا ہے۔

خواہ اُس کو پڑھا جائے یا اُسے اسٹیج پر دیکھا جائے اس کا اثر بہت صاف اور

واضح ہوتا ہے

پھر یہ کہ اُس کی نقل کا مقصد بہت تھوڑے عرصے میں تکمیل کو پہنچ جاتا ہے۔ مجتمع اثر سے بہت لطف حاصل ہوتا ہے، لیکن طولانی اور بہت زیادہ وقت لینے والے اثرات سے اتنا لطف نہیں حاصل ہو سکتا۔ مثلاً اگر سو فوکلنز کے ڈرامے "اے ڈی پس" کے طول کو "ایلیڈ" کے برابر بڑھا دیا جائے تو اُس میں وہ لطف نہیں رہے گا۔

مزید برآں یہ کہ رزمیہ نقل میں وحدت کم ہوتی ہے۔ یہ اس سے ظاہر ہے کہ ایک رزمیہ نظم کے مواد سے بہت سی ٹریجڈیاں لکھی جاسکتی ہیں۔ رزمیہ نظم کے لیے شاعر اگر ایسی رویداد چُنتے ہو پوری طرح واحد ہے تو ایسی رویداد کو یا تو اختصار سے بیان کر سکتا ہے اور اس صورت میں نظم بہت چھوٹی اور ناقص معلوم ہوگی، یا اُسے طوالت دی جاسکتی ہے، اس صورت میں قصہ بہت کمزور اور بھیس پھسا معلوم ہوگا۔

برخلاف اس کے اگر ہم یہ فرض کر لیں کہ رزمیہ نگار ایسی رویداد چُنتے جس میں بہت سے عمل ہوں تو اس صورت میں اُس کی نقل میں وحدت باقی نہیں رہے گی۔ اس کی مثال یہ ہے کہ "ایلیڈ" اور "اوڈیسی" میں بھی بہت سے ایسے منمنی حصے ہیں جن میں سے ہر ایک جداگانہ عظمت اور وحدت رکھتا ہے۔ پھر ان نظموں کی ترتیب ممکنہ حد تک مکمل ہے اور عمل تقریباً واحد ہی ہے۔

(۴)

پس اگر ان تمام باتوں میں ٹریجڈی رزمیہ شاعری سے افضل ہے اور اگر وہ اپنا خاص مقصد من حیث الفن زیادہ اچھی طرح پورا کرتی ہے۔ کیوں کہ ہر فن کا مقصد یہ نہیں کہ اتفاقی طور پر اس سے حفظ حاصل ہو بلکہ یہ کہ اس سے اسی قسم کا حفظ حاصل ہو جو اس کا خاص مقصد ہے۔ یہ ہم پہلے ہی لکھ چکے ہیں۔ تو اس سے یہ نتیجہ

سان طور پر نکلتا ہے کہ ٹریجڈی مقابلتاً افضل اور بہتر ہے اور وہ اپنے مقصد کی بہتر طریقے پر تکمیل کرتی ہے۔

حزنیہ اور رزمیہ شاعری، اُن کے مختلف حصّوں اور ان کی قسموں، ان حصّوں کی تعداد اور ان کے باہمی فرق، نظموں کی اچھائی یا بُرائی، نقادوں کے اعتراضات اور ان کے جوابات، ان سب امور کے متعلق ہم جو کچھ کہ چکے ہیں، کافی ہے۔

ضمیمہ

اشارات و تلمیحات

(صرف انہی اشارات یا تلمیحات کی تشریح کی گئی ہے جو ارسطو کی کتاب کے متن میں ہیں۔ اس سلسلے میں ناظرین کو یہ یاد رکھنا چاہیے کہ یونان میں کئی ڈراما نگاروں نے ایک ہی عنوان پر ڈرامہ لکھا ہے۔ ان صورتوں میں صرف اُن مصنفوں کا ذکر کیا گیا ہے جن کے اس نام کے ڈرامے مشہور ہیں یا جن کا ارسطو نے ذکر کیا ہے)

ARISTOPHANES ارسٹوفینسز (ارسطوفینسز کا مشہور کامیڈی نگار اور افلاطون کا ہم عصر ۴۴۵ ق۔ م میں پیدا ہوا اور ۳۸۵ ق۔ م میں وفات پائی ۴۲۵ ق۔ م میں اس نے کامیڈی نگاری شروع کی۔ اُس کے صرف گیارہ ڈرامے محفوظ ہیں۔ باقی تینتیس ضائع ہو گئے۔ کامیڈیوں میں "بادل"، "مینڈک" اور "طیور" بہت مشہور ہیں۔ اس کی کامیڈیوں میں جذبات، تخیل اور فہم کی آمیزش ہے اور ہجو اور طنز کا اسے بڑا ملکہ تھا۔

ERIPHYLE یونانی ڈراما نگار ایسی ڈاماس کے ڈرامے "ال کیون" کی ہیروئن۔ یونانی دیو مالا میں یہ عورت اڈراس ٹس کی بیوی تھی۔ اسے ایک بار رشوت میں دیا گیا اور اس رشوت کے معاوضے میں اس نے اپنے شوہر کو تھیبس کی لڑائی میں شریک کر دیا جس میں وہ مارا گیا۔ اس کے بیٹے ال کیون نے ماں کو قتل کر کے باپ کا انتقام

اسکائی لس (اس کی لس) AESCHYLUS یونان کا قدیم ٹریجڈی نگار۔ ایتھنز کے قریب ۵۲۵ ق۔ م میں ایک ذی وقار گھرانے میں پیدا ہوا۔ ایرانیوں کے مقابل میراتھان اور سالامس کی لڑائیوں میں شریک رہا۔ پچیسویں سال ٹریجڈیاں لکھنی شروع کیں۔ کچھ دن سسلی میں بھی رہا۔ ڈرامے میں سوفوکلینز اس کا سب سے بڑا رقیب تھا۔ ۴۵۶ ق۔ م میں سسلی میں وفات پائی۔ کہا جاتا ہے کہ اس نے نوے ٹریجڈیاں لکھیں۔ جن میں سے بیاسی کے نام یونانی ادب میں جا بہ جا پائے جاتے ہیں۔ لیکن صرف سات ٹریجڈیاں محفوظ ہیں۔ ان میں سے "اہل ایران" "تھیبس کے مقابل سات" "مقیّد پر دمے تھیس" اور "اکام نان" بہت مشہور ہیں۔ اس کے اسلوب میں عظمت و شوکت اس کے افکار فلسفیانہ ہیں اور فنی لحاظ سے ٹریجڈی نگاری میں کمال رکھتا تھا۔

انی بے نیا IPHIGENIA کئی ڈراما نگاروں نے اس عنوان پر ڈرامے لکھے ہیں۔ ان میں سے پولی ڈس اور سوفوکلینز کے ڈراموں کا ارسطو نے ذکر کیا ہے۔ یوری پے ڈیز نے بھی اس کے متعلق ڈرامے لکھے ہیں۔ انی بے نیا (ڈرامے کی ہیروین) اکام نان اور کلی ٹیم نٹرا کی بیٹی تھی۔ اس کے باپ پر اس کی قربانی فرض قرار دی گئی تھی، لیکن وہ اُسے بچا کر کریمیا لے آیا۔ یہاں وہ ایک دیوی کی بیچارن بنی۔ اُس کا فرض یہ تھا کہ ہر اُس اجنبی کو دیوی پر قربان کرے جس کا جہاز ساحل سے ٹکرا کر ٹوٹے۔ ان کشتی شکستہ بد نصیبوں میں اس کا بھائی بھی شامل تھا لیکن عین قربانی کے وقت دونوں ایک دوسرے کو پہچان گئے اور اُس کا بھائی اُسے وہاں لے گیا۔ اُس کی بہن الکٹرایہ سمجھ کے کہ وہ اس کے بھائی اور یسٹیز کو قتل کر چکی ہے۔ اس کا خون کرنا چاہتی تھی کہ اور یسٹیز دوبارہ زندہ سلامت آپہنچا اور اس کی جان بچی۔

اکاریس ICARIUS شراب کے دیوتا ڈائیونی سس کا میزبان جس نے اسے انگور کی کاشت سکھائی۔ لوگوں نے یہ سمجھ کے کہ وہ شراب میں زہر دیتا ہے اُسے

اگاتھان AGATHON اچھینتر کارہتے والا ٹریجڈی نگار شاعر۔ افلاطون اور یوری پیدیز کا دوست تھا۔ مقدونیہ کے دربار سے بھی وابستہ رہا۔ اس کے اسلوب کی اسٹوفینز نے ہنسی اڑائی ہے۔ اور اس کی بدعتوں (خصوصاً سنگت میں اُس کی بدعتوں) پر ارسطو نے اظہارِ ناپسندیدگی کیا ہے۔

السی بائے ڈیز ALCIBIADES افلاطون کا دوست اور معشوق۔ اس کا ذکر اس کے اکثر "مکالمات" میں ہے۔ السی بائے ڈیز بڑا بہادر اور نامور سپاہی بھی تھا۔

ال کمیون ALCOMEON ایسی ڈاماس کے ڈرامے کا عنوان۔ اور اُس ڈرامے کا ہیرو۔ اس نے اپنے باپ کا انتقام لینے کے لیے اپنی ماں ارمی فائل (ملاحظہ ہو ارمی فائل) کو قتل کیا۔

الکٹرا ELECTRA کئی ڈراموں کا عنوان۔ ان ڈراموں کی ہیروئن جو اگاممن اور کئی ٹیم لنٹرا کی بیٹی اور ائی بے نیا (ملاحظہ ہو۔ "ائی بے نیا") اور اورس ٹیز کی بہن تھی۔

امپی ڈو کلیس EMPEDOCLES یونانی مفکر اور فلسفی جو سسلی میں عہدِ ق۔م میں پیدا ہوا۔ جمہوریت کا حامی اور شاہ پرستی کا بڑا دشمن تھا۔ بڑا نامی حکیم اور طبیب تھا۔ ارسطو اسے طبیعیات کا عالم مانتا ہے۔ شاعر نہیں مانتا۔

انٹی گون ANTIGONE کئی ڈراموں کا عنوان۔ ان ڈراموں کی ہیروئن کا نام اے ڈی پس کی بیٹی تھی۔ اُس کے مرنے کے بعد وہ تھیبس واپس آئی اور اپنے چچا کریون کے حکم کے خلاف اپنے بھائی کی تدفین کی۔ اس جرم کی پاداش میں اسے زندہ دفن کر دیا گیا اور اپنی قبر میں اُس نے خودکشی کر لی۔ اُس کے چچا زاد بھائی اور منیگتر ہے مون نے جو کریون کا بیٹا تھا، اس کی لاش کے پاس خودکشی کی۔ سوفوکلز نے اس قصے کو یوں بیان کیا ہے اور بھی کئی طریقوں سے

یہ قصہ قلم بند کیا گیا ہے۔

اوڈیسی ODYSSEY ہومر کی مشہور و معروف رزمیہ نظم جس میں اوڈیسیس (یا یولیسیز) کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ (ملاحظہ ہو اوڈیسیس)

اوڈیسیس ہومر کی نظم کا ہیرو ایتھا کا بادشاہ تھا۔ اگاممنان کے اصرار پر اپنے شیرخوار بچے ٹیلی ماکس کو چھوڑ کے ٹرائے کے محاصرے میں شریک ہوا۔ اور وہاں بڑی بہادری دکھائی۔ جب وہ ٹرائے سے واپس ہو رہا تھا تو پے درپے اتفاقات کی وجہ سے وہ ایک مقام سے دوسرے مقام کو بھٹکتا رہا اور طوفان کے تھپیڑے کھاتا رہا۔ تھریس کے قریب ایک جزیرے پر اس کے بہتر ساتھی مارے گئے پھر باد مخالف نے اُسے افریقہ کے ساحل پر پہنچایا جہاں کنول خور بستے تھے۔ وہاں سے وہ دیووں کے ملک میں پہنچے جو آدم خور تھے۔ ان سے بچ نکلنے کے بعد اس پر سمندر کے دیوتا کا غضب نازل ہوا اور اس کے جہازوں نے اور زیادہ بھٹکنا شروع کیا۔ ایک جادوگر نے اس کے بہت سے ساتھیوں کو سورا بنا دیا لیکن بالآخر اس سے بھی نجات ملی اور جادوگر نے جس کا نام سرشس تھا، اس کی دوست بن گئی۔ اُسی کے مشورے کے مطابق اوڈیسی اور اُس کے ساتھیوں نے پھر لنگر اٹھایا، لیکن ایک مقدس جزیرے پر قربانی کا گوشت کھانے سے اس کے ساتھیوں پر دیوتا زلیس (یا جو پیٹر) کا غضب نازل ہوا اور بجلی سے جہاز کے دو ٹکڑے ہو گئے۔ سب ساتھی ڈوب گئے۔ صرف اوڈیسیس باقی بچا۔ قصہ مختصر بیس سال طوفان کے تھپیڑے کھانے کے بعد ایک اجنبی جہاز میں وہ اپنے وطن واپس پہنچا۔ اس اثنا میں اس کے بیٹے ٹیلی ماکس کو مخالفین چاروں طرف سے گھیرے ہوئے تھے۔ اوڈیسیس فقیر کے بھیس میں ایک وفادار چرواہے کے یہاں مہمان ہوا۔ یہیں اس کا بیٹا اس سے آ کے ملا۔ اور اس نے اس کے مخالفین سے انتقام لیا اور اس کے بعد صلح ہو گئی اور اس نے آرام سے زندگی کے آخری دن گزارے۔ (ملاحظہ ہو یولیسیز)

اورسٹیز ORESTES

کئی ڈراموں کا عنوان۔ ان ڈراموں کا ہیرو اتنی جے نیا کا بھائی۔
(ملاحظہ ہو اتنی جے نیا) ہو مرنے بھی اس کا قصہ بیان کیا ہے۔ اس کی ماں کلی ٹیم نسر
اور اُس کا عاشق ایجس ٹھس اُس کے باپ اگامم نان کے قاتل تھے۔ وہ اپنی بہن
الکٹرا کے مشورے سے اس قتل کا بدلہ لے کے اپنی ماں اور اُس کے عاشق کو قتل
کرتا ہے۔ اتنی جے نیا کے قصے میں اس کا جو قصہ ہے اس کو یورپی پیڈیز، اسکالس
اور دوسرے ڈرامانگاروں نے بیان کیا ہے۔ آخر میں اپنے رقیب کو مار کے اس
نے اپنی منگیتر سے شادی کی جو مینی اس کی بیٹی تھی۔ اس شادی سے اسپارٹا کی
حکومت اُسے ملی۔ اُسے ایک سانپ نے کاٹ لیا اور اسی سے وہ مرا۔

ایپی کارمس EPICHRMUS

یونانی کامیڈی نگار ۴۵۰ ق۔ م تا ۳۸۰ ق۔ م۔ اس
کی عمر کا بیشتر حصہ صقلیہ میں گزرا۔ کامیڈی کی تعمیر وارتقا میں اس کا بڑا حصہ ہے۔
یونانی ادب میں اس کے پینتیس ڈراموں کا ذکر ہے لیکن زمانے کی دست برد سے
اب صرف چند ہی ٹکڑے محفوظ ہیں۔ اس کے ڈراموں میں سنگت نہیں ہوتی تھی اور
تخیل کا رجحان فلسفیانہ تھا۔ کہا جاتا ہے کہ وہ فیثاغورث کا دوست تھا۔ افلاطون
نے اُسے کامیڈی نگاروں کا بادشاہ کہا ہے۔

ایجس ٹھس AEGISTHUS

اورسٹیز اور اگامم نان کے متعلق ڈراموں میں ایک کردار۔
یہ اگامم نان کی بیوی کلی ٹیم نسر کا عاشق اور آشنا تھا اور اگامم نان کا قاتل۔
اسے اورسٹیز نے قتل کیا۔ (ملاحظہ ہو "اورسٹیز")

ایچی اس AEGEOS

یورپی پے ڈیز کا ڈرامہ۔ اس نام کے ڈرامے کا ہیرو یونان
کے غیر معروف اور ثانوی درجے کے بہادروں میں سے ہے۔

آچیلس ACHILLES

یونان کا مشہور اور نامور ہیرو جو دیوتا زلیس (جو پیٹر) کی اولاد سے
تھا۔ اس کی پرورش بڑے ناز و نعم سے ہوئی کچھ دنوں تک لڑکیوں میں رکھا گیا۔
لیکن اس کی شجاعت کا یہ عالم تھا کہ ٹرائے کی لڑائی میں وہ یونان کے تمام بہادر
نوجوانوں کا سر تاج تھا۔ جب وہ اور اُس کے ساتھی اگامم نان سے خفا ہو جاتے

ہیں تو اہلِ ٹرائے جنگ جیتنے لگتے ہیں۔ بالآخر وہ پھر لڑنے کو نکلتا ہے اور ٹرائے کا سب سے بڑا ہیرو ہیکٹر بھی اس کو دیکھ کر لرز جاتا ہے۔ ہیکٹر بھاگتا ہے لیکن ایچیلس اس کا پیچھا کر کے اُسے قتل کرتا ہے۔ ہیکٹر کا بوڑھا باپ اپنے بیٹے کی لاش مانگنے آتا ہے اور ایچیلس بلا زرمعا و منہ لیے ہوئے لاش اس کے حوالے کر دیتا ہے اور تدفین کے لیے گیارہ دن تک لڑائی روک دیتا ہے۔ بالآخر پیرس کے ہاتھوں وہ مارا جاتا ہے اور وہ اس وجہ سے کہ دیوتاؤں نے اسے انتخاب کرنے کا موقع دیا تھا کہ یا تو وہ فوجوان مارا جائے اور شہرت دوم حاصل کرے یا زندہ رہے لیکن زندگی میں پھر اور کوئی کارِ نمایاں نہ کر سکے ایچیلس نے موت کو ترجیح دی۔

اے ڈیپس OEDIPUS ہومر نے اس کا قصہ بیان کیا ہے۔ یہ اپنے باپ کو مار کے اپنی ماں ایپی کا سٹے (یا ایو کا سٹے) سے شادی کر لیتا ہے لیکن جب دیوتا اس راز کو طشت ازبام کر دیتے ہیں تو ایپی کا سٹے خود کشی کر لیتی ہے۔ اس قصے پر ٹریجڈی نگاروں جن میں اسکائیلس اور سوفوکلز شامل ہیں ڈرامے لکھے اور قصے کو زیادہ وضاحت اور کسی قدر تبدیلی کے ساتھ پیش کیا ہے۔

ایسٹیڈاماس ASTYDAMAS یونانی ٹریجڈی نگار شاعر جس نے چار سو بیس ڈرامے لکھے جن میں سے اب ایک بھی محفوظ نہیں۔ ارسطو نے اس کتاب میں اُس کے ڈرامے "ال کیون" کا ذکر کیا ہے۔

ایلیڈ ILLIAD ہومر کی معرکہ الارا نظم جس میں ٹرائے کی جنگ کے واقعات بیان کیے گئے ہیں۔ ٹرائے کا شاہزادہ پیرس، حسن کی دیوی افروڈائیٹی کی مدد سے ایک یونانی شاہزادی ہیلن کو اڑا لے جاتا ہے۔ انتقام میں یونان کے تمام سردار اکٹھے نان کی سرکردگی میں ٹرائے پر یورش کرتے ہیں۔ نظم میں بہادریوں کی لڑائی اور اُن کے کارنامے بیان کیے گئے ہیں اور جاہِ جا عاشقانہ قصے بیان کر کے چاشنی دی گئی ہے۔ بالآخر بہت کچھ خوں ریزی کے بعد اور بہت سے بہادریوں کی موت کے بعد یونانی ایک بہت بڑے چوبلی گھوڑے میں چھپ جاتے ہیں، یہ

گھوڑا قربانی کے لیے دیوار توڑ کر اندر لے جایا جاتا ہے۔ رات کو یونانی اس گھوڑے سے نکل کر طرائے پر قبضہ کر لیتے ہیں۔

پالی گناٹس POLYGNOTUS ایک نامور یونانی مصوّر جو جزیرہ کھاسوس میں پیدا ہوا، ق۔ م میں ایتھنز پہنچا اور یہیں بس گیا۔

پرومیتھیس PROMETHEUS یونانی دیو مالا کا ایک دیوتا جس نے سب سے بڑے دیوتا زئیس (جو پیٹر) سے بغاوت کر کے انسان کو آگ کا استعمال سکھایا۔ زئیس نے اُسے ایک ستون سے باندھ دیا اور ایک شہباز دن بھر اس کا کلیجہ کھاتا اور رات کو کلیجہ پھر جوں کا توں ہو جاتا۔ بالآخر اس کو اس مصیبت سے رہائی ملی۔ اسکاٹی لس نے پرومیتھیس کے قصے پر تین ٹریجڈیاں لکھیں۔

پروٹاگوراس PROTAGRAS سوفسطائی اور نقاد جو غالباً ق۔ م میں پیدا ہوا۔ عمر بھر سیاحت میں بسر کی۔ پیری کلس اس کی بڑی عزت کرتا تھا، مگر اپنی دہریت کی وجہ سے یہ ایتھنز سے نکالا گیا۔ قواعد زبان اور علم بلاغت کے مطالعے میں اس نے بڑی محنت کی تھی۔

پینڈارس — ایک یونانی اداکار۔

پوسون PAUSON ایک یونانی مصوّر جس کا ارسطو نے نہ صرف رسالہ "فن شاعری" میں بلکہ رسالہ "سیاست" میں بھی ذکر کیا ہے اور دونوں جگہ اس کو پالی گناٹس کے مقابل کم درجہ قرار دیا ہے۔

تھیوڈکٹس THEODOCTES ماہر علم بلاغت اور ٹریجڈی نگار اس کی تصانیف سب ضائع ہو گئی ہیں اور صرف کچھ ٹکڑے باقی رہ گئے ہیں۔

ٹائیڈیس TYDEUS تھیوڈکٹس کے ڈرامے کا عنوان اور اُس کے ہیرو کا نام۔ اپنے چچا کے مارے جانے پر اس نے بھاگ کر آرگوس میں پناہ لی اور وہیں شادی کر لی۔ وہ سات بہادر جو تھیبس کی فوج سے لڑے ان میں یہ بھی ایک تھا۔ اس کا قد چھوٹا تھا مگر یہ بڑا بہادر تھا۔ لڑائی میں تھیبس کے ایک پہلوان میلانی پس نے

اسے سخت زخمی کیا۔ اس کا دشمن میلانی پس مارا گیا تو اس نے اُس کے مغز کا خول توڑ کے اُس کا بھیجا چونس لیا۔ اس پر ایتھینے دیوی جس نے اسے زندگی دوام عطا کی تھی بہت ناراض ہوئی اور اسے موت کے حوالے کر دیا۔

ٹیمو تھیس TIMOTHEUS ایک یونانی بھجن لکھنے والا شاعر۔

ٹیریس TEARIUS سوفوکلز کی ایک ٹریجڈی۔ اس ٹریجڈی کا ایک کردار ڈالس کا بادشاہ تھا اور اس کی شادی پروکنے سے ہوئی تھی۔ اس نے اپنی سالی فلو میلہ کی عصمت دری کی اور پھر اس کی زبان کاٹ ڈالی کہ وہ شکایت نہ کر سکے۔ لیکن فلو میلہ نے اپنی عصمت دری کی کہانی اپنی بہن کو ایک لبادے پر کاڑھ کر بھیجی۔ پروکنے نے انتقاماً اپنے بیٹے کو ذبح کر کے اس کا گوشت ٹیریس کو کھانے کو دیا۔ جب ٹیریس کو یہ معلوم ہوا تو اس نے دونوں بہنوں یعنی اپنی بیوی اور سالی کو مار ڈالنا چاہا مگر دیوتاؤں نے اسے باز بنا دیا۔ فلو میلہ کو ببل اور پروکنے کو مرغابی۔

ٹیلی ماکس ————— اوڈی سیس اور پینے لوپی کا بیٹا (ملاحظہ ہو "اوڈی سیس")

ڈیلیاڈ DELIED نکو کارس کی رزمیہ نظم۔

ڈی کا نیو جے نیز DICAEOGENES یونانی ڈرامہ نگار۔ زیادہ مشہور نہیں۔

ڈایونی سیس ————— ایک مصوّر۔ اس کے حالات کا زیادہ پتہ نہیں چلتا۔

زے نارسس ————— سوفرون (ملاحظہ ہو "سوفرون") کا بیٹا تھا۔ خود بھی نقل کے لیے کچھ نہ کچھ لکھتا تھا۔

زینوفانس XENO PHANES یونانی فلسفی اور شاعر جو تقریباً ۴۵۰ ق۔ م میں ایشیائے کوچک میں پیدا ہوا۔ ایرانیوں کی فتح کے بعد اپنی نظمیں گاتایونان اور سسلی میں پھرتا رہا۔ آخری عمر جنوبی اطالیہ میں بسر کی۔ اُس کا فلسفیانہ رجحان خداے واحد کی پرستش کی طرف تھا اور اس رجحان میں اُس تحریک کی چاشنی پائی جاتی ہے جو بعد میں تصوف کہلائی۔ اس کی ایک اخلاقی نظم کے کچھ حصے محفوظ ہیں جس میں اس نے

شعر اور فلسفیوں کے مختلف اصول کی ہنسی اڑائی ہے۔

زیوکسس ZEUXIS مشہور یونانی مصوّر جو جنوبی اطالیہ میں پیدا ہوا اور پھر عمر کا بیشتر حصہ یونان کے مختلف شہروں میں بسر کیا۔ وہ متنوع اور جدت سے اپنی تصویروں کو آراستہ کرتا تھا۔ اس نے میلن کی جو تصویر بنائی تھی اس کی بڑی شہرت تھی۔ کہا جاتا ہے کہ اس نے انگوروں کے خوشوں کی ایک تصویر اس قدر مطابق فطرت بنائی تھی کہ چڑیاں پھرج کے انگور سمجھ کے اُسے نوچتی تھیں۔

سوسٹریٹس SOSISTRATUS ایک یونانی داستان گو۔

سوفرون SOPHRON یونانی ڈورین بولی میں نقلوں کا مصنف۔ اس کی نقلیں عوام الناس کی زندگی کی نقل کرتی ہیں اور نیم مزاحیہ ہیں۔ باوجود اس کے کہ نقلیں نثر میں لکھی جاتی تھیں، متقدمین اُن کو شاعری کی ایک صنف سمجھتے تھے۔ انھیں نقلوں سے افلاطون نے اپنے "مکالمات" کی ترکیب کا طریقہ ڈھونڈھا ہے۔

سوفوکلز SOPHOCLES اس کا شمار یونان کے تین نامور ترین ٹریجڈی نگاروں میں ہوتا ہے۔ اس کی پیدائش کی تاریخ غالباً ۴۹۵ ق۔ م ہے۔ اُسے جسمانی ورزشوں اور گانے بجانے میں یدِ طولیٰ حاصل تھا۔ جب وہ ستائیس سال کا تھا ٹریجڈی نگاری کے مقابلے میں وہ اسکائی لس سے جیت گیا۔ حالاں کہ اسکائی لس اُس سے عمر میں تیس سال زیادہ بڑا تھا۔ پیرے کلیس کے ساتھ ساتھ وہ جنرل کے فرائض بھی انجام دیتا تھا اور عملی سیاست میں بھی حصہ لیتا تھا۔ اس کے سوا ڈراموں کے نام یونانی ادب میں پائے جاتے ہیں لیکن صرف سات مکمل ڈرامے زمانے کی دستبرد سے محفوظ رہ سکے۔ ان میں سے "آجاکس" "ظالم اے ڈی پس" "انٹی گون" "فلوکے ٹیس" بہت مشہور ہیں۔ ڈرامے کی تعمیر میں اس کا حصہ یہ ہے کہ اُس نے ایک تیسرے اداکار کا اضافہ کر کے عمل کو طول دیا۔ سنگت کی اہمیت کم کر دی لیکن اُسے پہلے سے زیادہ پسندیدہ بنا دیا۔ کردار نگاری میں اُسے کمال حاصل ہے خصوصاً انسانی کرداروں کی خوبیاں وہ بڑی خوش اسلوبی سے بیان کرتا ہے۔ متقدمین اُس کی زبان اور اُس کے اسلوب

کی بڑی تعریف کرتے ہیں۔

سیلا SEYLLA ٹریجڈی کا نام۔ ٹریجڈی کی ہیروئن۔ ہومر نے اوڈیسی میں اس کی خوب تصویر کھینچی ہے۔ یہ چھ سروں والی مہیب دیوتی تھی جو سمندروں کے جانوروں اور مچھلیوں اور آدمیوں کو کھا جاتی تھی۔

فارمیس PHROMIS سسلی کا ایک مشہور کامیڈی نگار جس نے ڈورین زبان میں کامیڈیاں لکھیں۔

فلاکس فلس PHILOXENUS بھجن لکھنے والا شاعر جو عرصے تک سسلی میں درباری شاعر رہا۔ اور حکمران کی نظموں کو بُرا بھلا کہنے کے باعث قید ہوا جب اس نے رہائی پائی تو اور بھی کئی ہجوئیں لکھیں۔

فلوکلےٹرز PHILOCETES اس کے متعلق اسکائی لس، یوری پے ڈریز اور سوفوکلز نے ٹریجڈیاں لکھیں۔ یہ ان یونانی بہادروں میں سے تھا جو ٹرائے کے محاصرے میں شریک تھے۔ اس کو سانپ نے کاٹ لیا اور اس سے ایسا بدبودار زخم پیدا ہوا کہ دس سال تک وہ الگ پڑا رہا اور لڑائی میں حصہ نہ لے سکا۔ بالآخر وہ واپس بلایا گیا، اُس کے زخم کا علاج کیا گیا اور اسی کے تیرے ٹرائے کا شہزادہ پیرس مارا گیا۔

فیٹیوٹائیڈس PHTHIOTIDES ایک اخلاقی ٹریجڈی کا نام۔ کارسیس۔ ایک یونانی ڈرامہ نگار۔ اس کے حالات کا زیادہ علم نہیں۔ کالیپی ڈریز CALLIPPIDES ایک اداکار۔

کرےٹس CRATES ایٹھنز کا شاعر (تقریباً ۳۷۵ ق۔ م) جس نے کامیڈی کو بہت فروغ دیا۔

کرلین ————— ”انٹی گون“ کا ایک کردار۔ (ملاحظہ ہو ”انٹی گون“) یہ انٹی گون کا چچا اور تھیبیس کا فرماں روا تھا۔ اسی کے حکم سے وہ ماری گئی۔ کرلین کا بیٹا انٹی گون کا عاشق اور منگیترا تھا۔ اُس نے بھی خودکشی کر لی۔

کلی ٹیم نسطرا CLYTAEMNESTRA (ملاحظہ ہو "الکٹرا" "ایجس تھس" "اگامہ نان" "اورس ٹیز") یہ اگامہ نان کی بیوی تھی۔ اپنے عاشق ایجس تھس کی مدد سے اس نے اپنے خاوند کو قتل کیا۔ انتقام میں اس کے بیٹے اورس ٹیز نے الکٹرا کے شور سے اس کو اور اس کے عاشق کو قتل کیا۔

کیرمون CHAERMON ایٹھنر کا ایک ٹریجڈی نگار (تقریباً ۳۸۰ ق م) اس کے ڈرامے تمثیل سے زیادہ پڑھنے کے لیے موزوں تھے۔ اس کی ایک تصنیف CATTUR تمام طرح کی بحروں کا خلط ملط مجموعہ ہے۔

گینی میڈ GANYMADE ایک خوب صورت شہزادہ تھا جس کو دیوتا زریس (جو پٹیر) اڑا لے گیا اور اپنا ساقی اور معشوق بنایا؛ اور اُسے بقائے دوام عطا کی۔ کچھ عرصے کے بعد یہ دریاے نیل کے منبع کا دیوتا مانا جانے لگا۔

لن سیس LYNCEUS تھیوڈک ٹیز کی ایک ٹریجڈی کا عنوان اس ٹریجڈی کا ہیرو۔
مارجی ٹیز MARGITES ایک نظم جس کو ارسطو ہومر سے منسوب کرتا ہے۔ یہ نظم ضائع ہو گئی۔

میروپ MEROPE اے ڈی پس کے متعلق ڈراموں میں ایک کردار۔
مینا لپے MENALIPPE سیلانامی ٹریجڈی (ملاحظہ ہو "سیلا") کا ایک کردار۔
میلیاگر MELEAGER یونانی علم الاضنام میں ایک نامور ہیرو جو اپنے ماموں کا قاتل تھا اور جس کی ماں نے اُسے انتقام لینے کے لیے قتل کر دیا۔ اس کی جرأت و شجاعت کا بار بار ذکر آتا ہے۔

میگنس MAGNES اُن چند کامیڈی نگاروں میں شمار کیا جاتا ہے جنہوں نے یونان میں کامیڈی کی بنیاد ڈالی۔

می نس کس MYNNISCUS ایک اداکار۔

نکو کارس NICHOCARDES شاعر۔ ڈیلیا کا مصنف۔

ہرکیولائی ڈیز HERCULEIDES ایک طویل رزمیہ نظم۔

ہومر۔ وہ شاعر اور مغنی جس سے دونوں مشہور نظمیں ایلیڈ اور اوڈی سی منسوب کی جاتی ہیں جو غالباً یونانی شاعری کی اعلیٰ ترین شاہکار ہیں۔ اُس کی شخصیت، اُس کے حالات زندگی اور اُس کے وطن کے متعلق ہم بہت کم جانتے ہیں۔ یہاں تک کہ بعض علما نے اس کے وجود سے بھی انکار کیا ہے اور کہا ہے کہ ایلیڈ اور اوڈی سی مختلف اشخاص کی تصانیف کا مجموعہ ہیں۔ ہومر کے انھوں نے لفظی معنی لیے ہیں کہ یہ لفظ کسی کا نام نہیں، بلکہ ایک ایڈیل مثال کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ جدید تحقیق نے اس کے وجود کو تسلیم کر لیا ہے۔ اس کا وطن سمرنا قرار دیا ہے اور یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ اُس نے اپنی نظمیں جزیرہ کیوس پر لکھیں۔ اُس کی زبان میں ان دونوں مقامات کی قدیم بولی کی چاشنی ہے۔ اس کے متعلق روایت ہے کہ وہ اندھا تھا۔ ہومر کے اندھے ہونے کی روایت غالباً اس طرح پھیلی کہ اُس نے اوڈی سی میں منی ڈیموڈوکس (ملاحظہ ہو تمہید) کو اندھا بتایا ہے۔ ہومر نے رجز یہ شاعری کو رجز کے درجے سے بلند کر کے صحیح معنوں میں اس کی بنیاد ڈالی۔ یورپ میں اس کی نظمیں حقیقی معنوں میں پہلی رزمیہ نظمیں ہیں۔ دونوں ٹرائے کی جنگ یا اُس سے متعلق یا ملحق واقعات بیان کرتی ہیں۔ ان میں سے ایلیڈ (ملاحظہ ہو "ایلیڈ" ٹرائے کی جنگ کے دسویں سال میں اکاؤن دن کے واقعات بیان کرتی ہے اور اوڈی سی اوڈی سیس کی واپسی کے واقعات بیان کرتی ہے۔ ہومر کی نظمیں یونان بھر میں گائی جاتی تھیں۔ یہاں تک کہ اسپارٹا جیسے اُچد اور وحشی فوجی ملک میں صرف ہومر ہی کا کلام تعلیم کے لیے پڑھایا جاتا تھا۔ ایلیڈ اور اوڈی سی کے سوا اور بھی بہت سی نظموں کو ہومر سے منسوب کیا جاتا ہے۔

ہیروڈوٹس HERODOTUS مشہور یونانی مورخ جو غالباً ۴۸۴ ق.م میں بہ مقام ہیلی کارناکس واقع ایشیائے کوچک پیدا ہوا۔ اس نے ایشیائے کوچک اور سومتہ تک وسط ایشیا اور کوہ قاف کا سفر کیا۔ یونانی جزیروں، مصر، طرابلس الغرب کے سوا یورپ میں دریائے ڈینیوب کے دہانے کے ممالک کی بھی سیر کی۔ اس نے ملک کی سیاسی تجویزوں میں بھی حصہ لیا اور دوبارہ جلاوطن کیا گیا۔ اس کی تاریخ اُس کے

ہم عصر وں ہی میں بہت مقبول ہو چکی تھی۔ وہ پری کلیز اور سوفو کلیز کا دوست تھا۔
ہیروڈوٹس کی تاریخ سے یونان میں باقاعدہ تاریخ نگاری کی ابتدا ہوتی ہے۔ اس
کی تاریخ نگاری کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ روایات پر زیادہ اعتبار نہیں کرتا، بلکہ تاریخی
واقعات کو ممکنہ تحقیق و تنقید کے بعد قلم بند کرتا ہے۔ اس کی تاریخ صرف تین سو بیس
سال کے واقعات بیان کرتی ہے، لیکن اس میں مختلف نسلوں اور قوموں اور
تمدنوں کے متعلق جو معلومات موجود ہیں وہ بہت بیش بہا ہیں۔ اُس کا نقطہ نظر جو
تاریخی واقعات کے بیان کی تہ میں جھلکتا ہے۔ یہ ہے خدا کی اعلا مصلحت اور
اُس کے مقاصد جو انسان کی بہبودی کے خواہاں ہیں تاریخ کی تہ میں کام کرتے
ہیں۔

HECTOR ہیکٹر پری یالس کا بیٹا اور ٹرائے کا سب سے بہادر ہیرو۔ جس طرح یونانی
فوج کی زینت ایچی لس سے تھی، ٹرائے کی فوج کی ہیکٹر سے۔ ایچی لس کے غائبانے
میں یونانی فوج کا بُرا حال کر دیتا ہے۔ لیکن ایچی لس اسے ہرا دیتا ہے۔ (ملاحظہ ہو
ایچی لس) اور یہ مارا جاتا ہے۔

HELLE ہیلے ایک ڈرامے کا عنوان۔ اسی ڈرامے کی ہیروئن کا نام ہے مون
"انٹی گون" (ملاحظہ ہو "انٹی گون") میں ایک کردار انٹی گون کا عاشق اور منگیتر۔

ULYSSES یولی سینر ملاحظہ ہو "اوڈی سیس" اوڈی سیس کا دوسرا نام۔

EURIPIDES یوری پے ڈیز اسکائی لس اور سوفو کلیز کی طرح اس کو بھی یونان کے بہترین
ٹرےجڈی نگاروں میں شمار کیا جاتا ہے۔ وہ جزیرہ سالامس میں سنہ ۴۸۰ ق۔ م میں پیدا
ہوا۔ وہ پروٹاگورس کا شاگرد رہا۔ اور فلسفے اور علم بلاغت میں تعلیم حاصل کی۔ جب وہ
پچیس برس کا ہوا تو اُس نے ڈرامہ نگاری شروع کی۔ وہ سب سے الگ تھلگ رہتا
اور کتابوں کا دلدادہ تھا۔ دو مرتبہ اس نے شادی کی اور دونوں بیویاں بے وفا
نکلیں سنہ ۴۰۵ ق۔ م میں اُس نے انتقال کیا۔ اس کی بکثرت ٹریجڈیوں میں سے
صرف اٹھارہ زمانے کی دست برد سے محفوظ رہ سکی ہیں۔ ان میں سے "ال سسٹس"

”انڈروما کے“ ”ہے کیوبا“ ”ہیلنا“ اور ریس ٹیز“ ”انی جے نیا“ آلس مین بہت مشہور ہیں۔ اس کا ایک ساطیری ڈراما ”سائکلوپ“ بھی محفوظ ہے۔ اسلوب اور ڈرامائی ترتیب میں اس کے طریقے سوفوکلیز سے بہت مختلف ہیں۔ یہ تمہید یا پرولوگ میں قصے کو پہلے ہی سے بیان کر دیتا ہے اور جب ڈرامے میں کوئی مشکل ہوتی ہے تو اسے تائید غیبی کے ذریعے حل کرتا ہے۔ الم ناک حالات کے بیان کرنے اور جذبات انسانی کے اظہار میں اسے یدِ طولی حاصل ہے۔

ISBN 81 - 7160 - 001 - 8